

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REGARD SUR LE FAIRE ET LE CRÉER EN DANSE :
LES DYNAMIQUES DE L'INTER ET DE L'ALTER

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
MARIE MOUGEOLLE

JANVIER 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, merci à ma famille, surtout ma famille d'ici, dont le soutien reste si précieux. Ma chère Fred, les mots manquent pour te remercier...

Merci à Sarah pour les longues discussions au café ou au parc, pour ces petites parenthèses où l'échange est toujours si riche.

Merci aux joyeux habitants du 2236, qui ont fait du quotidien un espace chaleureux, solaire et souvent dansant malgré les hivers vraiment trop longs.

Merci aux professeurs du Département de danse, particulièrement à Marie et Manon pour m'avoir fait confiance et toujours nourrie, aidée, encouragée. Merci également aux collègues de la maîtrise ; cohorte souriante.

Merci à Alain, Éliane et Zacc pour avoir rendu possible et si bien accompagné la création en studio. Merci à Seb et Xavier pour la capture des instants, et à Jules pour avoir insufflé sa créativité au projet.

Merci à Frédérick Gravel et sa *gang* pour l'accueil en studio, ainsi qu'à tous les participants à cette recherche. Elle s'est appuyée sur les moments passés à vos côtés. Merci pour le partage.

Merci à Ingrid : ton soutien généreux et permanent a été mon pilier. Merci de m'avoir si bien conseillée, aiguillée, et secouée parfois, aussi.

Merci, également, aux membres du jury pour la richesse de vos commentaires.

Un grand merci, enfin, à Andrée pour ton écoute, la justesse des retours et le temps que tu m'as consacré, toujours empreint de joie dans le travail. Nos rencontres m'ont poussée à tenter d'aller toujours plus loin. Poussée, surtout, à la créativité.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	ix
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ARCHITECTURE MÉTHODOLOGIQUE	3
1. État de la question.....	3
1.1. Motivations.....	3
1.2. Problématique : mon « grand dérangement » (Bruneau & Villeneuve, 2007, p. 97).....	4
1.2.1. L'interdisciplinaire : sémantique d'une étiquette	5
1.2.2. Côté pratiques	6
2. Ossature de la recherche	7
2.1. But et objectifs de recherche	7
2.2. Question de recherche	8
2.3. Cadre théorique	9
2.4. Méthodologie	10
2.4.1. Volet ethnographique	11
2.4.2. Volet auto-ethnographique.....	11
2.4.3. Méthodes de collecte des données.....	12
2.4.4. Méthode d'analyse des données : la théorisation ancrée	14
3. Mise en perspective	15
3.1. Revue de littérature partielle.....	15
3.2. Originalité de l'étude	21
3.3. Limites de l'étude	22

Conclusion.....	23
CHAPITRE II	
CAISSE À OUTILS	24
Introduction.....	24
1. Identité[s], territoire[s] et appartenance[s]	26
1.1. De la danse : définir	26
1.2. L'ancrage du danseur : l'identitaire et le disciplinaire	29
1.2.1. Ancrage identitaire	29
1.2.2. Formation-déformation	30
1.2.3. Identité disciplinaire.....	32
1.3. Du discours : entre définition et assignation	35
1.3.1. La pensée foucaldienne des discours et du disciplinaire	37
1.3.2. Écarts	39
1.3.3. Ce qui politiquement se joue	41
2. L'étoffe de l' <i>inter</i> : une sociabilité	44
2.1. Le départ : par-delà les frontières disciplinaires	44
2.2. La dynamique de l' <i>inter</i>	47
2.2.1. L' <i>inter</i> et l' <i>alter</i> comme intervalles ou interstices.....	47
2.2.2. L'espace de l' <i>alter</i>	51
2.2.3. Devenir et devenir métis : la dynamique du « et »	52
2.3. De la danse : redéfinir, en écho	55
2.3.1. Ce qui fait œuvre de danse	55
2.3.2. La danse comme brisure : art de la faille, vers la rencontre	57
2.3.3. La danse : mouvements d'altérations	59
Conclusion.....	61
CHAPITRE III	
VOLET ETHNOGRAPHIQUE : LE TERRAIN [DE JEU]	65

Introduction.....	65
1. Le canevas du terrain : le qui-que-quoi, et le comment	67
1.1. Qui	67
1.2. Que	68
1.3. Quoi	70
1.4. Comment : regard et méthode du chercheur	72
2. <i>Opus operandum</i> (Passeron, 1996, p. 23).	74
2.1. Le terreau du terrain : procédés	75
2.1.1. Une « non-méthode » (Gravel, 2013)	76
2.1.2. La dynamique processuelle comme ciment du créer	78
2.1.3. Au présent, dans l'instantané	80
2.2. La « manière Gravel » : jeu et fiction dans les interstices	83
2.2.1. Présenter ou représenter : autour de la théâtralité	84
2.2.2. Du performatif ?	87
3. Collaborations et circulations	89
3.1. Ce qui travaille ensemble	90
3.1.1. Composition	91
3.1.2. [Musique + danse] : équation complexe.....	92
3.1.3. Du discours	96
3.2. Mise en mouvement	98
3.2.1. Du dépassement	98
3.2.2. Un mouvement <i>trans</i>	100
Conclusion.....	102

CHAPITRE IV

VOLET AUTO-ETHNOGRAPHIQUE : EN PRATIQUE	104
---	-----

Introduction.....	105
1. [Re]découvertes et démarches de création.....	106
1.1. Intérêt dans ma démarche : le pli théorie-pratique	106

1.2. Naissance du projet	107
1.3. Le travail hors studio : la réalisation des vidéos	108
1.4. Les apports du travail vidéographique : outils et questionnements	111
1.5. En studio : redécouverte du projet de recherche	114
1.5.1. Le regard d'Ingrid	114
1.5.2. La substance danse : retrouvailles avec un senti-repère	117
2. Le laboratoire de création	120
2.1. Les lieux du solo	120
2.1.1. A corps pluriel, plusieurs espaces	122
2.1.2. Mémoire, souvenir et re-co-naissance	124
2.2. Vers la mise au dehors : les sections du <i>work in progress</i>	127
2.2.1. Entrée en matière : intimité du travail et des rituels	129
2.2.2. <i>Kitri</i> : le foyer disciplinaire	131
2.2.3. Première déformation : antre entre deux	133
2.2.4. Deuxième déformation : qui suis-je ?	135
2.2.5. Paquita : réconciliation	137
Conclusion	140

CHAPITRE V

DISCUSSION : RÉFLÉCHIR LA RECHERCHE	142
Introduction	142
1. <i>Inter</i> , <i>alter</i> et interstices : substances du créer	144
1.1. Entre Œuvre et œuvre	144
1.2. Saisissement et dessaisissement créateurs	144
1.2.1. F[r]iction	146
1.2.2. L'écart de l' <i>alter</i>	148
1.3. Les corps de l'art : intercorporéités fictionnaires	151
2. <i>Heimlich</i> et <i>Unheimlich</i>	154
2.1. « Par où la danse ? » (Mayen, 2004, p. 118)	154
2.1.1. Dé-définir ou re-définir	154

2.1.2. Quant à l'appartenance.....	157
2.2. Contamination « positive »	160
2.2.1. Du tissage	160
2.2.2. De l'autre	163
2.2.3. Du spectateur intérieur (Louppe, 1997, p. 254)	164
2.3. Parcours de collaborations : l'espace du co-	166
3. État des lieux et ouvertures	168
3.1. De l'esthétique et du poïétique	168
3.2. Du politique	171
Conclusion.....	174
CONCLUSION	175
ANNEXE A : CONFÉRENCES	178
Annexe A. 1 : Conférence pour la Société Canadienne des études en danse, juin 2011.	178
Annexe A. 2 : Conférence pour l'Université Lyon 2, octobre 2012.....	183
ANNEXE B : LE GROUPE D'ARTGRAVELARTGROUP	190
Annexe B. 1 : Programme de <i>Usually Beauty Fails, Danse Danse</i> , 2012.....	190
Annexe B. 2 : Notices biographiques des membres du GAG	194
ANNEXE C : MÉTHODOLOGIE	196
Annexe C. 1 : Grille d'observation.....	196
Annexe C. 2 : Tableau explicatifs des domaines de verbalisation du discours, d'après Pierre Vermersch (1994).	197
ANNEXE D : ENTRE AUTRES.....	198
Annexe D. 1 : Programme <i>Entre autres</i>	198
Annexe D. 2 : Captation vidéo de <i>Entre autres</i> et vidéos réalisées par Jules Lahana.	200

ANNEXE E : NOTICES BIOGRAPHIQUES DES PERSONNES INTERVIEWÉES.	201
Annexe E.1 : Notice biographique de Nicolas Cantin.....	201
Annexe E. 2 : Notice biographique de David Gauchard.....	202
Annexe E. 3 : Notice biographique de Joseph Lefèvre	203
Annexe E. 4 : Notice biographique de Manon Oigny.....	204
BIBLIOGRAPHIE	205

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 3.1 : Tableau repère du déroulement du terrain d'observation.....	67
Figure 4.1 : Visuel d' <i>Entre autres</i> . Photo : Ingrid Florin.	104
Figure 4.2 : Dispositif scénique de la Piscine-Théâtre. Photo : Ingrid Florin.	122
Figure 4.3 : <i>Entre autres</i> ; "entrée en matière". Photo : Xavier Colas.....	130
Figure 4.4 : <i>Entre autres</i> ; "Kitri". Photo : Xavier Colas.....	132
Figure 4.5 : <i>Entre autres</i> ; "première déformation". Photo : Xavier Colas.....	134
Figure 4.6 ; <i>Entre autres</i> ; "deuxième déformation". Photo : Xavier Colas.	136
Figure 4.7 : <i>Entre autres</i> ; "Paquita". Photo : Xavier Colas.....	139
Figure 5.1 : "Mini schéma" d'Andrée sur la relation danse/musique chez F. Gravel.....	162
Figure 5.2 : "Mini schéma" d'Andrée revu.....	162

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche expose un regard sur les pratiques chorégraphiques nommées ici interdisciplinaires. À partir du questionnement des étiquettes posées sur ces pratiques, la réflexion s'est naturellement dirigée vers le faire d'artistes chorégraphiques, dans un désir de dire et de réfléchir, au plus proche, les substances *inter* et *alter* des œuvres plurielles que nous rencontrons sur les territoires que peuple la danse.

Questionner le disciplinaire et ses enjeux en pratique artistique a été le point de départ de cette recherche. De la formation, aux apprentissages, à la mise au dehors du désir créateur, les différentes strates du travail poïétique qui animent la création d'une œuvre de danse ont été investies. Autant de territoires qui constituent le foyer de l'artiste, poussé tantôt à s'expatrier, tantôt à revisiter son identitaire disciplinaire. Le mémoire s'articule selon deux volets : le premier, ethnographique et poïétique, est retour réflexif sur le terrain d'observation conduit auprès de Frédérick Gravel et de ses collaborateurs, pour la création de l'œuvre *Usually Beauty Fails*, présentée au public montréalais en novembre 2012. Le second volet, auto-ethnographique et auto-poïétique, rend compte de l'expérience vécue à travers le laboratoire de création collectif *Entre autres*, investissant danse et vidéo-danse, qui a donné lieu à la présentation d'un *work in progress* en mai 2013 au Département de danse de l'UQAM. On croise ainsi deux points de vue sur l'*inter*, l'endogène et l'exogène, pour tenter de comprendre, mais aussi d'éprouver les dynamiques induites par ce qui collabore (et ceux qui collaborent) au sein d'une création *inter*.

L'*inter* et l'*alter* s'articulent ainsi autour de la mise en présence et de la circulation entre les créateurs, leurs faires, leurs savoir-faire et leurs sensibilités. Ces dynamiques ont été pensées à la lumière de la relation à l'altérité, de la rencontre avec l'autre, toujours source de nouveaux espaces de réflexion et de création. Créer, c'est alors co-naître et re-co-naître, particulièrement en danse où l'altérité forge chaque impulsion, chaque sentir ou ressentir, chaque instant de danse.

Mots clés :

Inter ; *Alter* ; Interdisciplinarité ; Poïétique ; Altérité ; Création ; Danse ; Vidéo-danse ; Frédérick Gravel

Le sens de la danse est le sens de la séparation dans le bond qui l'ouvre et qui la franchit : sens d'avant tous les sens et qui les ferme puis les rouvre un par un, se glissant entre tous, sautant au fond de chacun de l'un à l'autre, de l'espace dans le temps et de la figure dans la vitesse, touchant à tous, les mettant tous entre eux en rapport de danse ou de danseurs, la vue contre l'ouïe, le grain de peau dans les pas de la couleur, le timbre pallié par le goût, la distance par le parfum, l'orientation par l'assonance, un corps enfin par l'autre et par le même, un corps ouvert, fendu, pendu à sa propre fourche, dix corps mêlés et démêlés [...]

(Nancy, 2001, p. 205).

*À Christian,
out
Vous m'avez donné le souffle.*

INTRODUCTION

Une démarche de maîtrise en danse ne peut être totalement indépendante du vécu personnel et de sa substance sensible. Mon choix de recherche est donc lui même teinté de ma vie et de mes expériences. Il s'est porté sur les pratiques chorégraphiques dites « interdisciplinaires », sur ces pratiques qui se délocalisent, migrent, comme je l'ai fait, en tant que Française, en décidant de m'établir au Québec pour entreprendre cette étude. Il s'intéresse à ces pratiques plurielles, mouvantes, qui mettent en jeu les identitaires et les apprentissages, qui se font de la rencontre et de l'échange.

Étant membre d'une fratrie de triplés, l'*inter* et l'*alter* font profondément partie de moi et de la manière dont je regarde le monde. Ma perception et ma personnalité se sont construites dans un environnement où l'altérité est réalité inévitable, depuis les tous premiers instants, où l'échange modèle, où la pluralité constitue toute chose. Mais ce monde a également été celui de l'amalgame aisé et de la globalisation. Camille, Mathieu et Marie y sont « les triplés », sorte d'entité où les uns et les autres deviennent interchangeable, *a priori* sans conséquences. Ces assimilations faciles et réductrices m'ont poussée à me méfier des larges étiquettes, où sont amassés tant d'éléments de sens que finalement plus rien n'est clairement signifié.

Également et paradoxalement, dans mon parcours de danseuse, le rapport au disciplinaire a été très présent. J'ai commencé à pratiquer le ballet – discipline au combien disciplinaire – très jeune. Je ne me souviens pas avoir un jour appris à danser. J'ai toujours dansé, auprès d'un professeur qui a transmis, plus que le carcan autoritaire de la discipline, les valeurs fortes de rigueur, de persévérance, de respect des maîtres, mais aussi et surtout le rire, la joie dans le travail, le plaisir en toutes choses. Malgré son ouverture et sa jovialité, je demeurais ballerine, comme

enfermée dans une certaine plasticité de corps, une esthétique qui m'étiquetait, elle aussi.

Les pratiques interdisciplinaires engendrent un rapport entre le tout et les parties, entre l'un et le multiple, dans le discours que nous nous risquons à porter sur elles. Car notre travail, en tant qu'universitaires en danse, est de tenter de mettre des mots sur le faire, de le décortiquer et l'explicitier pour le décrire et le dire au mieux. Et c'est l'exigence de fidélité dans le discours par rapport à ces pratiques qui m'a menée à entreprendre cette recherche. Elle tente de mieux comprendre, de trouver les mots justes à son échelle, à sa manière, le plus proche possible de la matière qu'elle traite. L'expérience personnelle, qui forme le cadre de vie dans lequel cette recherche s'insère, s'y invitera sans doute, la nourrira, la teintera peut-être (sûrement), l'informerà.

Tentative de saisie donc, à vif, *in situ*.

Ainsi, ce mémoire s'organise en cinq chapitres, suivant la structure de la recherche : le premier détaille son architecture méthodologique ainsi que ce qui l'a motivée. Le second présente la « caisse à outils » du chercheur (ou sa « boîte à concepts »), et élabore un cheminement conceptuel qui sert d'ancrage à la recherche. Les trois derniers chapitres s'intéressent quant à eux au double terrain autour duquel le présent projet s'articule : le chapitre trois explicite le volet ethnographique de la recherche, rendant compte de l'expérience de l'observation participante conduite auprès de Frédérick Gravel et de ses collaborateurs à l'été 2012 pour la création de l'œuvre *Usually Beauty Fails*. Le chapitre suivant concerne l'autre volet du terrain, autoethnographique cette fois, autour de mon laboratoire de création *Entre autres*, co-créé avec la chorégraphe Ingrid Florin et le vidéaste Jules Lahana. Enfin, le chapitre cinq tente de discuter les éléments issus des terrains de la recherche et de refléter aussi, à la lumière de la pratique, la complexité des dynamiques de créations interdisciplinaires.

CHAPITRE I

ARCHITECTURE MÉTHODOLOGIQUE

1. État de la question

1.1. Motivations

Avant mon arrivée au Québec, ma pratique en danse était presque exclusivement classique. Mais paradoxalement à la clôture apparente de la danse classique, je l'ai toujours vécue et appréhendée de manière très ouverte. Pour Christian Bernard, ex-danseur de l'Opéra de Marseille et du Ballet Roland Petit, qui m'a formée à la danse comme à la pédagogie, la technique du ballet restait la base première de l'apprentissage de la danse, mais ne constituait pas une fin en soi. Je l'ai donc toujours appréhendée comme une manière, une des manières, un chemin parmi d'autres. Une sorte de gamme sur laquelle on s'appuie, pour ensuite déconstruire et reconstruire un apprentissage. C'est plutôt le « monde extérieur » qui m'enfermait dans ma discipline, le milieu que j'ai ensuite fréquenté voyant en moi une ballerine, incapable d'ouvrir le corps sur un autre travail, cloisonnée dans son corps docile et son égo disciplinaire : celui, prétendument, de l'excellence technique et esthétique. Je me sentais donc enfermée dans un espace clos, catégorisée, tutu au corps et pointes aux pieds.

Ainsi, il y a pour moi, à la base, quelque chose de presque absurde dans la discipline ; une sorte de charte, voire de guide de conduite, avec ses lois, ses cloisonnements et ses assignations. Mes études en histoire de l'art m'ont également mise face à cette clôture, car celle-ci reste très disciplinaire dans son discours dominant, parlant de sculpture, de peinture, d'architecture, délimitant des frontières, alors qu'en réalité les choses apparaissent de manière plus souple, se répondant et s'interpénétrant davantage. Discours qui semble alors lacunaire. Suffisant. Presque claustrophobe, au sens où l'entend Portella (1992), qui voit dans la

« pensée confinée dans la discipline » émerger « de graves symptômes de claustrophobie » (p. 17).

Mon intérêt pour les pratiques artistiques dites interdisciplinaire a néanmoins été renforcé par mon parcours universitaire en histoire de l'art. Il m'en a apporté une certaine compréhension : une façon de les appréhender, de les mettre en perspective, à partir d'un angle disciplinaire (à partir, également, du médium) et historique. Mais les œuvres telles que celles du Judson Dance Theater, par exemple, n'y sont que peu envisagées selon les problématiques chères au médium « danse ». L'histoire de l'art les situe par rapport aux autres pratiques des arts visuels et de la performance du New York des années 1960, qui ancre l'art dans le réel par un double mouvement, repoussant les murs des musées jusque dans les rues, ou ouvrant les frontières de l'art aux objets et sujets du quotidien ; questionnant aussi les frontières disciplinaires. Le Judson Dance Theater reste représentatif de ces bouleversements, mais les œuvres créées dans son cadre entrent moins dans la mémoire disciplinaire de l'histoire de l'art que le mouvement lui-même. La pratique y parle moins fort que le discours que l'on a construit sur elle. Peut-être, entre autres, parce qu'une clé de lecture manque (celle du médium danse ?), laissant de fait l'analyse orpheline d'un élément de sens qui semble central, voire incontournable, pour que les œuvres soient pleinement lues, saisies, parlantes. L'histoire de l'art voit ainsi le joug disciplinaire agir sur des pratiques dites interdisciplinaires. Indirectement certes, par le discours, mais tout de même. Un paradoxe se dessine alors, sur lequel je tente de réfléchir aujourd'hui. Car mon intérêt pour les pratiques dites interdisciplinaires tient au fait qu'elles sont pour moi positionnement presque revendicateur face aux classifications, qui m'apparaissent arbitraires. Positionnement face au discours. Aussi, elles m'interpellent parce qu'elles sont bien souvent prise de risque, « avertissement à l'entendement » pour reprendre les mots d'Edgar Morin (2005, p. 47).

1.2. Problématique : mon « grand dérangement » (Bruneau & Villeneuve, 2007, p. 97)

Comment nommer et différencier, pour permettre l'analyse et le discours, sans réduire, accuser, assigner ? Car il faut bien nommer les choses pour les discuter et les confronter, pour qu'elles existent à nos yeux, pour en prendre conscience et acte. Mais par le choix terminologique et de classification en termes disciplinaires (dont le terme « interdisciplinarité » dépend également), n'enferme-t-on pas les pratiques dans des catégories fermées qui ressembleraient davantage à des boîtes hermétiques et pré-dimensionnées par le discours lui-même, et non par et pour les œuvres ?

1.2.1. L'interdisciplinaire : sémantique d'une étiquette

Le terme « interdisciplinarité » est ici préféré à ses « composés » – du *multi* au *trans*, *pluri*, etc. Chacun à leur manière, ils tentent de répondre à la question que posent les œuvres plurielles que nous considérons dans la présente recherche. Mais le premier reste certainement le terme le plus présent au sein de la littérature pour désigner cette dynamique du décloisonnement disciplinaire, que ce soit en ce qui concerne la recherche scientifique ou les pratiques artistiques. De plus, alors que le *multi* (du latin « *multus* » : nombreux, abondant) ou le *pluri* (du latin « *plures* » : plus nombreux, plusieurs) s'attachent à une superposition ou une juxtaposition d'éléments, l'*inter* (« entre » en latin) les met en relation. Quant à lui, le préfixe *trans* (du latin, signifiant « par-delà ») désigne un dépassement, voire un déplacement (CNRTL, 2013). Mon choix s'est donc porté sur l'*inter* pour signifier toutes ces variabilités, puisqu'il reste médiateur, voire entremetteur. Il porte les qualités du *trans* (qui pénètre, mêle, met en mouvement) tout en maintenant un territoire sur lequel on peut réfléchir. Un espace entre. Il offre également un champ des possibles plus ouvert, et permet à la recherche elle-même de laisser les réponses émerger, sans trop circonscrire son terrain à l'avance, par le discours.

La discipline est, quant à elle, une notion qui se noue autour de différents paradoxes. Les anciens la comprenaient comme science universelle d'après Tim Ckark (dans Laramée, 2010). Mais dès 1080, le terme « discipline » avait déjà pris en langue française un sens tout autre, de « punition, ravage, douleur » (*Le Petit*

Robert, 2013). Au XIV^e siècle, elle devenait un « fouet à cordelettes » pour enfin revenir à la sphère de la connaissance à partir de 1409, en en désignant les « diverses branches ». Mais elle garde tout de même les traumatismes de son détournement sémantique moyenâgeux, puisqu'elle signifie toujours aujourd'hui une « règle de conduite commune aux membres d'un corps, d'une collectivité et destinée à y faire régner le bon ordre, la régularité ». Elle indique aussi l'« obéissance à cette règle ».

Paradoxe donc. Nous le disions. Entre ce qui englobe et divise. Entre ce qu'Edgar Morin (dans Nouss, 2005) nomme l'« *unitas multiplex* », soit « l'un dans le multiple » et « le multiple dans l'un » (p. 44). Ayant fait ce même constat, Marie-Christine Lesage (2008) et Patrice Loubier (dans Hughes et Lafortune, 2001) considèrent le terme « discipline » inadéquat, voire inopérant pour désigner un phénomène de création artistique :

[E]nvisager la pratique de l'artiste comme discipline, c'est l'observer du point de vue de la catégorie normative [...] par laquelle elle est reconnue et désignée socialement, alors que l'artiste l'éprouve et la vit souvent de manière bien plus souple et ouverte (Loubier, dans Hughes et Lafortune, 2001, p. 24).

1.2.2. Côté pratiques

Du côté des pratiques artistiques, les années 1960 new-yorkaises voient poindre des démarches novatrices que les critiques de l'époque, puis les historiens de l'art, peinent à classer. Yvonne Rainer, Bruce Nauman et leurs acolytes interrogent alors les territoires et les classifications, mêlant les discours, les actes, les médiums. On brouille les pistes, on délocalise l'art, on s'indiscipline. La danse d'aujourd'hui – contemporaine, nouvelle, actuelle – encore héritière du travail de ces pionniers, continue de se réinventer et entre de plein fouet dans ce débat des disciplines. Elle est d'ailleurs souvent vue comme discipline en construction, recherchant encore ses fondements et son ancrage. On pourrait même la considérer comme

interdisciplinaire par nature, elle qui se plaît à jouer, déjouer et rejouer toujours différemment et en permanence les espaces qu'elle investit.

Comme l'écrit Céline Roux (2007), la danse actuelle qui « transgresse les cloisonnements disciplinaires a ouvert une telle variété de pratiques et de formes qu'il est vain de chercher à les regrouper sous un intitulé fédérateur ». Les « projets polymorphes » qui voient ainsi le jour demandent à « penser différemment l'objet chorégraphique » (p. 9). Mais la classification et la catégorisation par les différents acteurs des milieux artistiques, des critiques aux historiens, en passant par les institutions et les spectateurs, demeurent très présentes. Les artistes, comme le chercheur en art, mais également les institutions qui régissent les milieux artistiques (diffuseurs, organismes subventionnaires, etc.) sont donc amenés (forcés même, à plusieurs titres) à se positionner par rapport au paradigme disciplinaire, encore très prégnant.

Le terme « interdisciplinarité » permet donc une ouverture, propose l'espace de l'*inter* entre les disciplines. Mais il continue d'assigner à résidence les pratiques artistiques qu'il affecte au sein du paradigme disciplinaire qui, pour prendre appui sur les propos de Marie-Christine Lesage (2008), « ne renvoie en rien à l'acte de création » (p. 14).

2. Ossature de la recherche

2.1. But et objectifs de recherche

À la lumière de ces éléments de problématique, il me semble nécessaire de puiser à la source de ce que l'on tente de saisir. Il s'agit de s'installer en deçà et au delà du discours, et de se rendre au cœur du travail de l'artiste pour adapter, modeler le discours sur la réalité du vécu et du faire des artistes, mais également d'éprouver cette réalité du faire, d'en vivre l'expérience, pour la saisir davantage.

Mon but de recherche est donc de tenter de mieux comprendre comment s'organisent l'interdisciplinarité et ce qu'elle met en jeu au sein des pratiques

chorégraphiques actuelles, pour ensuite modeler sur elles un discours juste et ciselé, issu de la substance du terrain et de l'expérience.

De fait, les objectifs de recherche qui en découlent s'articulent de la manière suivante :

- Cerner, nommer, puis décrire le travail de terrain pour comprendre la façon dont s'organise, dans le travail de l'artiste, la dynamique de l'*inter* au cœur d'une œuvre en construction.
- Tenter de situer ce qui reste (ou non) disciplinaire chez l'artiste et le chercheur, le « là » disciplinaire (en termes d'historicité, d'identité, d'apprentissages, etc.) et ce qui est abandonné en chemin.
- Articuler le discours à la pratique au sein même du mémoire de recherche, afin de rester au plus proche de la réalité du faire, de la réalité de l'artiste.

S'ajoute, en sous-texte, la question incontournable de la collaboration. De ce qui *co-labore* au sens latin du terme : ce qui travaille avec (*Le Petit Robert*, 2013). Au sein des conduites créatrices interdisciplinaires, les disciplines, les médiums, les artistes travaillent ensemble pour l'œuvre à venir. Ainsi, plusieurs espaces du comment ont été investigués : ceux de l'entre, de l'*inter* et de l'*alter*, mais aussi de l'avec.

2.2. Question de recherche

Ainsi dépliés, les buts et objectifs de recherche ont naturellement mené à la question de recherche suivante : comment s'organise la collaboration d'artistes et de savoirs dans le processus de création d'une œuvre et comment les dynamiques de l'*inter* et de l'*alter* sont-elles mises en jeu au sein du *poïein* de la danse ?

Trois sous-questions précisent le territoire de questionnement de la recherche :

- À quels niveaux le disciplinaire se situe-t-il dans les pratiques chorégraphiques interdisciplinaires ?
- Quels rapports et dynamiques l'*inter* et l'*alter* instaurent-ils, par nature et dans leurs substances respectives, au sein de la pratique ?

- Comment les différentes dynamiques d'interpénétration, de circulation et d'aller-retour entre disciplinaire et interdisciplinaire jouent-elles dans les faïences et les savoir-faire des artistes ?

Il s'agit ainsi de cibler ce qui opère en termes de relations et de collaborations entre des acteurs et actants au cœur du processus de création d'une œuvre *inter*.

2.3. Cadre théorique

Cette étude s'appuie sur un paradigme de recherche qualitative, post-positiviste, à caractère constructiviste. Elle embrasse plusieurs champs et méthodes de recherche s'apparentant à un « processus de bricolage », c'est-à-dire un « processus de recherche qui utilis[e] de multiples méthodes de recherche qualitative pour [...] former une vision cohérente du phénomène investigué » (Gosselin & Laurier, 2004, p. 30). Selon Pierre Gosselin (dans Gosselin et Le Coguie, 2009) :

les praticiens chercheurs du domaine des arts doivent en quelque sorte se donner une méthode permettant d'articuler un savoir émergent du terrain d'une pratique où la pensée expérientielle et la pensée conceptuelle collaborent de façon particulière (p. 27).

C'est dans cette collaboration des savoirs pratiques, expérientiels et conceptuels que se forme l'intérêt de l'expérience de recherche. Ainsi, divers champs de recherche collaborent à l'élaboration de la réflexion, dont l'ethnographie, en tant que « transformation du regard en écriture » ou « organisation textuelle du visible » (Laplantine, 2010, p. 29). La philosophie, avec les pensées de Deleuze et Guattari (1976 ; 1980 ; 1991), Michel Foucault (1969 ; 1971 ; 1975 ; 1990) et Jean-Luc Nancy (2000 ; 2001 ; dans Rousier, 2002 ; 2011) principalement, a ici donné corps à la recherche. L'esthétique et la danse sont aussi convoquées au sein de la présente réflexion, avec des auteurs comme Céline Roux (2007), Michel Bernard (2001a ; 2001b ; 2002), Frédéric Pouillaude (2004 ; 2009a ; 2009b), ou encore Roland Huesca (2010) et François Frimat (2010 ; 2012). Mon cheminement universitaire

ayant débuté avec l'histoire de l'art, celle-ci teinte inévitablement ma démarche, à l'écoute d'auteurs comme Patrice Loubier (dans Hughes et Lafortune, 2001 ; 2012), Nicolas Bourriaud (2001), ou Paul Ardenne (2001). Enfin, Marie-Christine Lesage (2008) et ses travaux sur l'interdisciplinarité, ainsi que ceux de Patrice Pavis (2001), servent de fondation à cette réflexion.

2.4. Méthodologie

L'articulation entre théorie et pratique tend à prendre place à plusieurs niveaux au sein de cette recherche. S'élaborant selon deux volets de recherches (l'un ethnographique et poïétique, l'autre auto-ethnographique et auto-poïétique), ma démarche de recherche tente de croiser des regards (voire des postures) exogènes et endogènes : observer et éprouver la création et ses dynamiques de l'extérieur et de l'intérieur pour tenter d'embrasser, dans la pratique même de la recherche, son objet dans sa globalité. Le volet ethnographique construit une relation étroite entre l'observation de la pratique d'artistes et une sorte de « caisse à outils » (Espitalier, 2006), ou « boîte à concepts » qui nourrit une tentative de théorisation¹ :

concepts provisoires, concepts anticipateurs de différences, ce sont bien là, s'il en est, des concepts heuristiques, soit des concepts qu'il est utile d'apprendre à élaborer, étant donné que ce sont eux et eux seuls qui mettent le chercheur en état de découverte (Lancri, dans Gosselin et Le Coguiec, 2009, p. 15)

D'autre part, le volet auto-ethnographique entre dans ce jeu d'articulation entre théorie et pratique à un autre niveau, un laboratoire de création s'ajoutant ici au mémoire écrit. Le chercheur y ré-éprouve et ré-expérimente ses démarches et dynamiques de création, exportées dans le cadre de sa démarche universitaire (et ainsi, presque inévitablement, teintées par celle-ci). La démarche de recherche et le choix des outils méthodologiques relèvent et révèlent donc le désir de faire collaborer ces deux sphères de travail.

¹ Voir chapitre II, p. 24.

Les méthodes de recherches privilégiées lors de cette étude forment une sorte de tissage hétéroclite, qui s'est homogénéisé au fil du processus et des expériences acquises. Outre les méthodes poïétiques, ethnographiques et auto-ethnographiques, l'heuristique, comprise comme « forme de recherche à caractère phénoménologique [où] la subjectivité du chercheur est mise à profit » aiguille le regard et le faire de la recherche, en ce qu'elle « fait osciller le chercheur entre les pôles de la subjectivité expérientielle (exploration) et de l'objectivité conceptuelle (compréhension) [...] pour progresser dans la saisie et la synthèse recherchées » (Gosselin, dans Gosselin et Le Coguiec, 2009, p. 29).

2.4.1. Volet ethnographique

On a tenté dans ce premier volet d'élaborer une sorte d'« ethnologie du proche » (Chartrand, 2011) en faisant du terrain de recherche l'élément central de la réflexion. Il s'est agi d'observer le processus de création de l'artiste Frédérick Gravel, à travers son œuvre *Usually Beauty Fails*, qui a pris place à Montréal entre juillet et novembre 2012. Le regard du chercheur se dirige ainsi en premier lieu, pour cette recherche, vers le versant poïétique de la création artistique, cherchant à observer les « agents responsables ou co-responsables d'une œuvre en train » (Passeron, 1996, p. 24), pour ensuite les retranscrire à l'écrit.

Pour François Laplantine (2010), « c'est l'objet qui est perçu, mais c'est le sujet qui perçoit » (p. 39). Une distance entre le terrain d'observation et le discours du mémoire se crée alors naturellement, de par la perception du chercheur qui regarde, puis met en mots. Car « il existe [...] un rapport entre le voir et l'écriture du voir qui est celui d'un écart, d'un "entre-deux", d'un interstice, d'un intervalle, bref d'une interprétation » (p. 41).

2.4.2. Volet auto-ethnographique

Pour compléter la compréhension de l'objet considéré au volet ethnographique, une démarche auto-ethnographique et auto-poïétique a été ajoutée ici afin d'explicitier la

façon dont l'articulation théorie-pratique est appréhendée par la chercheuse elle-même. La réalisation du laboratoire de création *Entre autres* a donc eu lieu aux mois d'avril et mai 2013, en collaboration avec Ingrid Florin² et Jules Lahana³. Nous avons choisi la forme d'un *work in progress* pour pouvoir respecter les différents temps du présent projet de recherche – entre recherche théorique, observation de la pratique et création – tout en permettant à cette dernière de se déployer davantage dans les dynamiques qu'elle propose (et qui intéressent ici la recherche) que dans l'exigence d'un résultat esthétique proche du fini. Le laboratoire de création tend ainsi à éclairer (et réduire ?) cette distance dont Laplantine (2010) parle plus haut, cet *inter-espace* de l'interprétation. Car comme le rappelle Sylvie Fortin (dans Gosselin et Le Cogueic, 2009), « même lorsque le chercheur procède à une collecte de données sur la pratique d'autres artistes, c'est à partir de sa position d'artiste qu'il le fait, et cela teinte le processus de collecte et d'analyse » (p. 107). Donner corps, ainsi, à cette « position d'artiste » au sein de la recherche permet de donner forme au regard porté, d'explicitier la façon de voir, de s'y confronter.

Entre autres investit les espaces de l'*inter* aussi bien dans la forme que dans l'objet auquel il s'intéresse. S'intéresser au sens étymologique du terme : « être entre », travailler sur et au cœur des interstices (CNRTL, 2013). Ce projet fait intervenir la danse et l'image vidéo, qui collaborent autour du concept de l'altérité. De pratiques, au discours, à ma pratique, la construction de sens qu'est le présent mémoire aspire à se nouer autour d'une sorte de boucle où pratique et théorie sont constamment mises en mouvement et en relation. Il s'agit de décrire, comprendre, pour ensuite éprouver.

2.4.3. Méthodes de collecte des données

² Ingrid Florin est une interprète, chorégraphe et vidéaste française. Voir sa biographie en annexe D. 1, p. 198.

³ Jules Lahana est vidéaste et musicien, lui aussi originaire de France. Voir également sa biographie en annexe D. 1, p. 198.

Les outils méthodologiques envisagés se complètent ainsi pour répondre aux exigences du projet et de la démarche : l'observation participante, comme « technique de recherche qualitative [qui] met l'accent sur le terrain et le caractère inductif de la recherche » a occupé une place centrale au sein de la démarche ethnographique (Deslauriers, 1991, p. 46). Des entrevues de type semi-structuré ont également été réalisées avec Frédérick Gravel⁴ et Frédérick Tavernini⁵ en ce qui concerne les membres du Grouped'ArtGravelArtGroup et la création de *Usually Beauty Fails*. Elles ont permis à l'observateur de « confronter sa perception de la "signification" attribuée aux événements par les sujets à celle que les sujets expriment eux-mêmes » (Boutin, 2008, p. 41). Pour Gérald Boutin (2008), ces entretiens semi-structurés remplissent trois fonctions qui répondent aux attentes du chercheur en pratiques artistiques : « recueillir des informations, attitudes, perceptions, représentations », « vérifier la valeur des résultats obtenus par d'autres moyens » et « collecter des données sur un point particulier » (p. 46-47). D'autres entrevues ont également été réalisées avec différents acteurs du milieu artistique, et plus particulièrement du milieu de la danse pour compléter la compréhension de l'objet de recherche et discuter à mes côtés des résultats de la recherche⁶.

N'oublions pas que le terrain d'observation constitue en soi une expérience. Il a donc appelé la tenue d'un journal de bord par l'observateur. Cet outil a permis de recueillir des données qui ont renseigné, entre autres, le voir et le percevoir.

Pour documenter le volet auto-ethnographique du mémoire, j'ai tenu un carnet de pratique. Les correspondances avec mes collaborateurs ont également été conservées, et Ingrid Florin et moi-même avons tenu, chacune, un carnet de bord durant notre processus de création en studio. Les données ainsi recueillies sont principalement de nature ethnographique.

⁴ Frédérick Gravel est un chorégraphe montréalais, directeur artistique du Grouped'artGravelArtGroup (GAG). Voir sa biographie en annexe B. 2, p. 194.

⁵ Frédéric Tavernini, interprète et chorégraphe français, est aujourd'hui établi au Québec et, entre autres, membre du GAG. Voir sa biographie en annexe B. 2, p. 194.

⁶ Ils seront présentés au chapitre V. Voir annexe E, p. 201.

2.4.4. Méthode d'analyse des données : la théorisation ancrée

L'ossature de la recherche appelle une méthode d'analyse des données inductive, laissant émerger de la pratique observée toute tentative ou tous types de théorisation. La théorisation ancrée, ou *grounded theory*, correspond au processus de recherche, aux mouvements d'aller-retour incessants que nous avons tenté de construire. Selon Pierre Paillé (1994),

Le geste fondamental de ce type de démarche est une demande constante de compréhension : en interviewant, en observant, en lisant les transcriptions d'entrevues ou les documents recueillis, le chercheur est analyste et l'analyste est chercheur, tentant de toujours mieux comprendre, cerner, expliciter, théoriser le phénomène faisant l'objet de son étude, que celui-ci apparaisse dans ses données ou sur le terrain même (p. 152).

La théorisation ancrée favorise le « chevauchement », les « boucles de rétroaction » entre terrain et analyse, la circularité (Paillé, 1994, p. 154). Elle incite aux mouvements, à la circulation dynamique au sein du mémoire, entre pratique et théorie, entre champs de recherches, entre concepts. De plus, elle tend à satisfaire dans le discours l'exigence de fidélité aux pratiques étudiées. Car comme le souligne François Guillemette (2006) :

au lieu de « forcer » des théories « sur » les données empiriques pour les interpréter, le chercheur s'ouvre à l'émergence d'éléments de théorisation ou de concepts qui sont suggérés par les données de terrain et ce, tout au long de la démarche analytique (p. 33).

Il s'agira cependant d'adapter cette méthode à la recherche, dans la lignée du « bricolage méthodologique » qui encadre cette étude. Toujours selon Guillemette (2006), la *grounded theory* est plus qu'une méthode d'analyse des données. Elle propose une manière d'envisager, d'appréhender la recherche, de la construction de l'objet à l'analyse et l'interprétation des données : « Dans cette perspective, l'objet de recherche est défini davantage comme un "territoire à explorer" ou un phénomène à comprendre progressivement que comme une question de

recherche » (p. 37). Néanmoins, ici, des buts et objectifs et une question de recherche ont été conservés pour encadrer la recherche et permettre au chercheur apprenti de demeurer sur une ligne réflexive claire. D'autre part, les précurseurs de la théorisation ancrée poussent le chercheur à « littéralement ignorer les résultats des recherches qui peuvent avoir été réalisées sur l'objet d'étude, de telle sorte que puissent émerger des concepts qui ne seront pas "contaminés" par des concepts existants » (p. 34-35). Ici, les lectures ayant précédé l'aventure sur le terrain de la pratique serviront de cadre à la réflexion, et à l'élaboration des outils de collecte des données. Il s'agira d'établir le bon dosage entre écoute et mise entre parenthèse des travaux des auteurs pour « préserver la liberté et l'ouverture du chercheur par rapport aux découvertes qui peuvent émerger des données empiriques » (p. 35).

La théorisation ancrée a pour principal atout de permettre une véritable « écoute des données » (Guillemette, 2006, p. 38). Elle consent à « essayer constamment de trouver et d'ajuster les catégories pour qu'elles nomment le plus adéquatement possible ce que suggèrent les données » (p. 39). C'est ce que ses concepteurs appellent l'« *emergent fit* », terme qui pourrait qualifier ce que nous cherchons ici à atteindre : un discours émergeant de la pratique, qui *fit*⁷ avec elle.

3. Mise en perspective

3.1. Revue de littérature partielle

La présente réflexion s'est élaborée par couches, approfondissant au fur et à mesure la fouille du territoire de recherche. Cette revue de littérature demeure alors partielle, traitant une première strate d'investigation, pour ne pas alourdir la structure du mémoire⁸. Elle tend situer le positionnement de la littérature par rapport à l'objet de recherche plus que l'articulation des concepts, tout en précisant le processus de

⁷ On maintient ici volontairement le terme anglais car son champ connotatif ne semble pas pleinement traductible en français. Ce qui *fit* à la fois épouse, correspond, dépeint.

⁸ Le chapitre II précise plus avant le cheminement conceptuel entrepris par la recherche.

« délimitation progressive de l'objet » de recherche (Poupart, 1997, p. 92), le vocabulaire dominant, le territoire à investiguer, le mouvement global insufflé par la notion d'interdisciplinarité.

L'interdisciplinarité reste un sujet présent dans la littérature scientifique, traité assez largement par les champs de la méthodologie et de l'éducation. Ces écrits, même s'ils ne concernent pas directement les pratiques artistiques, renseignent sur les enjeux de l'interdisciplinarité, entendue comme une pratique de recherche visant l'ouverture et le décroisement des connaissances. L'ouvrage dirigé par Eduardo Portella (1992), *Entre savoirs, l'interdisciplinarité en actes : enjeux, obstacles et résultats*, rassemble nombre de scientifiques pour traiter de la question et pose l'interdisciplinarité comme une des alternatives à la fidélité au champ disciplinaire.

Il ressort tout d'abord à la lecture de cet ouvrage l'emploi quasi généralisé d'un lexique du nomadisme et de la géographie, appliqué à la notion d'interdisciplinarité pour la définir et l'expliciter. On parle de mouvement, de déplacement, de territoires et de frontières (Portella, 1992), de cartographie (Pears, dans Portella, 1992), d'aller-retour, de compartiments (Vilar, dans Portella, 1992). On parle également de systèmes, de rhizomes, d'interactions, d'ouverture (Guattari, dans Portella, 1992 ; Vilar, dans Portella, 1992). L'interdisciplinarité, au sein de la connaissance, est donc invitation au voyage et à la rencontre de l'étranger. Selon Portella, « le mouvement de la connaissance implique, en permanence, un déplacement des frontières, ou plutôt la création d'un territoire trans-frontières » (p. 18). Ces auteurs, chacun à leur manière, remettent en cause un modèle de construction de la connaissance et du discours universitaire, mais également une vision du monde en général. En effet, l'interdisciplinarité proposerait selon Sergio Vilar (dans Portella, 1992) un « nouveau sentir-penser-agir » :

La fragmentation traditionnelle et actuelle des connaissances, divisées, simplifiées et isolées en disciplines (concept horrible), s'avère chaque fois plus inopérante et contre indiquée pour comprendre-expliquer les phénomènes réels présentant un tissu de matières historiques-bio-psycho-socio-politologiques qui, jusqu'à présent, s'analysent disciplinairement, séparément, comme s'il n'y avait aucune relation entre elles » (p. 143).

On retrouve cette idée du « divorce entre l'université et la vie » chez Guy Palmade, dès 1977, « le cloisonnement universitaire étant opposé à la vie réelle et à sa complexité indissociable » (p. 15).

Plusieurs auteurs issus du champ disciplinaire de l'éducation alertent également à propos des difficultés épistémologiques que pose la notion d'interdisciplinarité (Morin, 2003 ; Palmade, 1977 ; Pears, dans Portella, 1992 ; Quijano, dans Portella, 1992 ; Rege Colet, 1993 ; Vidal, dans Portella, 1992). Cette question ramène en retour à celle de la spécialisation, voire celle de « l'hyperspécialisation » des chercheurs (Morin, 2003). Pour David Pears (dans Portella, 1992), le mouvement d'ouverture que l'on tente de saisir « part de ce que certains – les spécialistes – connaissent, et demande comment les autres peuvent partager ce savoir » (p. 49). Pour Véra Vidal (dans Portella, 1992), la spécialisation et les disciplines restent nécessaires aux progrès de la connaissance. Elle ajoute que « le nouveau savoir qui émerge [dans un travail interdisciplinaire] se nourrit des différences, mais il n'est pas leur addition ou simple conjonction ; c'est quelque chose d'autre » (p. 54).

Ces textes attachés aux champs de l'éducation et de la recherche scientifique permettent une première prise de conscience de différents problèmes et enjeux quant à l'interdisciplinarité. Il s'agit principalement d'un double mouvement d'enfermement, que la discipline subit et impose, à la fois.

Dans la littérature relative aux pratiques artistiques, ces enjeux sont également présents. Ils occupent différents niveaux de réflexion, qu'il s'agisse de préoccupations esthétiques, poétiques, ou de l'artiste lui-même. Le champ du théâtre montre un intérêt particulier à la question de l'interdisciplinarité, peut-être parce qu'il est considéré par certains comme interdisciplinaire par nature. Certainement, en tous cas, parce qu'il est art scénique et vivant, et qu'il appelle à la multitude des talents – la scène, ou l'acte artistique en général étant souvent pensés comme des espaces d'échange particuliers (Bourriaud, 2001 ; Fontaine, 2004 ; Pouillaude, 2004). Patrice Pavis (2001) s'est penché sur la question de manière

approfondie, élaborant une sorte de typologie des interdisciplinarités existantes. Nous nous attarderons en particulier sur ce qu'il appelle « l'interartistique », soit « la rencontre de plusieurs arts à l'intérieur de la représentation théâtrale ou de la performance » (p. 14). Ce concept a été repris en 2008 par Marie-Christine Lesage dans un article qui a éveillé la présente réflexion, intitulé *L'interartistique : une dynamique de la complexité*.

La notion y est passée aux cribles des dictionnaires et des dires de différents théoriciens. Conclusion : « il n'y a pas effacement des différences pour l'édification d'un sens commun, mais travail de et dans la différence » (p. 13). L'entité, voire l'identité disciplinaire reste donc inévitable, incontournable (Lesage, 2008 ; Rege Colet, 1993 ; Villeneuve, dans Hébert et Pérelli-Contos, 1997). La notion de dynamique, déjà présente en sous-texte ailleurs, est ici centrale :

[l']interartistique met [...] l'accent sur la dynamique à la fois relationnelle et différentielle qui caractériserait l'art contemporain, et plus précisément la scène contemporaine : les arts entreraient davantage en interaction, croiseraient des territoires, des pratiques, [...], sans nécessairement que ces processus relèvent de la synthèse ou du mélange » (Lesage, 2008, p. 21).

En ce qui concerne plus spécifiquement le théâtre, Marie-Christine Lesage (2008) formule l'hypothèse que « la dynamique de l'interartistique [...] permet un renouvellement des formes de la théâtralité » (p. 23). L'interartistique serait donc promesse de renouvellement des formes artistiques, mais aussi des manières, matières, et du créer en général.

L'ouvrage de Chantal Hébert et Irène Pérelli-Contos (1997) vient appuyer ces réflexions. Pour Rodrigue Villeneuve (dans Hébert et Pérelli-Contos, 1997), l'interdisciplinarité est davantage méthode et processus que résultat et esthétique. Elle est dynamique, en mouvement, et non fixe et figée. L'auteur s'intéresse également au « lieu disciplinaire » comme condition d'existence de l'interdisciplinarité (p. 168). Pour lui, « la synthèse obtenue [dans le lieu

interdisciplinaire] n'est donc pas une "totalisation idéale", mais plutôt une "réduction herméneutique", un paradigme commun aux significations disciplinaires » (p. 162).

Ces textes réfléchissant un théâtre des *inters* en parlant en termes d'espaces, de lieux et de territoire, qu'il s'agit d'investir et d'investiguer encore. On retrouve ces aspects du côté des arts visuels, où l'interdisciplinarité reste une notion qui interroge. L'ouvrage de Guy Laramée (2001) regroupe artistes et théoriciens autour de la question des pratiques interdisciplinaires, « diabolisant » parfois le concept de discipline. Ron Burnett (dans Laramée, 2010) fait état, comme d'autres co-auteurs, de la crise que connaît la discipline au sein des pratiques artistiques. Des artistes résistants proposent d'autres possibles pour penser l'art d'aujourd'hui, du « no disciplines » de Pam Hall (dans Laramée, 2010, p. 78), à « l'attitude » (Tourangeau, dans Laramée, 2010, p. 73). Le voyage est ici résistance « à la catégorisation facile et au confinement conceptuel » (Schütze, dans Laramée, 2010, p. 10). Comme tout voyage, il pousse à la découverte, mais aussi à la remise en question de ses assises identitaires, culturelles, sensibles. Il y a donc une identité disciplinaire qui prend corps sur un territoire aux frontières plus ou moins ouvertes selon les cultures disciplinaires, les éducations, les valeurs, etc.

Autre ouvrage « résistant », et très éclairant dans le champ des arts visuels, réunissant lui aussi artistes et théoriciens, celui dirigé par Hughes et Lafortune (2001) : *Penser l'indiscipline, recherches interdisciplinaires en art contemporain*. Rédigée suite au colloque « Semer le trouble dans la New Art History » qui eut lieu en 1996, cette publication se positionne clairement contre un monde de l'art régi par la discipline et propose ses résistances. Chacun réfléchit la discipline et la rejette, souvent au nom de sa clôture, du contrôle qu'elle abat et de la docilité qu'elle impose. On parle d'« indiscipline », et non d'interdisciplinarité, ce qui pousse à envisager une vision plus politique de la question, ancrée dans les revendications d'artistes qui, eux-mêmes, tentent d'asseoir leur pratique dans le monde, de se le représenter autant que de le représenter et lui répondre.

Patrice Loubier (dans Hughes et Lafortune, 2001) relie cette question de l'interdisciplinarité à une des préoccupations de ses recherches qu'est la transition de l'art moderne à l'art contemporain. Car la question de l'interdisciplinarité est reconnue par plusieurs auteurs comme postmoderne par excellence (Hébert & Pérelli-Contos, 1997 ; Lesage, 2008). De même, ce constat : « un pan majeur de la création actuelle échappe de plus en plus à une description en termes de "discipline" » que ce soit du côté des artistes, critiques ou théoriciens de l'art (Loubier, dans Hughes et Lafortune, 2001, p. 22). Pour l'auteur, le « malaise » que nous éprouvons à nommer certaines pratiques, qui nous conduit à « bricoler un vocabulaire nouveau [...] témoigne qu'un paradigme succède (ou plutôt se superpose) à un autre » (p. 23). Afin de mieux circonscrire la notion d'interdisciplinarité et de ne pas s'en tenir à une conception héritée du passé moderne, le chercheur propose deux modes ou versions de l'interdisciplinarité. Premièrement, l'art interdisciplinaire en tant que manifestation de la modernité définit « la création d'une oeuvre qui résulte de la circulation, du dialogue entre deux ou plusieurs disciplines ». Deuxièmement, l'art « méta-, voire postdisciplinaire » issu de l'art contemporain, est compris comme « la manifestation d'un travail s'inscrivant d'emblée entre des disciplines, [voire] hors d'elles » (p. 25-26). Dans ce dernier cas, il y a création d'un espace de l'« entre discipline », et l'œuvre se définit par « la seule généricité de son appartenance à la pratique "art". » (p. 26).

L'interdisciplinarité est donc envisagée par ces théoriciens, auteurs et artistes de champs divers comme une possibilité nouvelle, une vision du monde, où la discipline est devenue caduque (Loubier, dans Hughes et Lafortune, 2001), entrave à l'innovation. L'interdisciplinarité, ou plutôt /es interdisciplinarités envisagées ouvrent ainsi des espaces, tracent de nouveaux chemins. Comme l'écrit Guy Sioui Durand (dans Laramée, 2010) :

Les disciplines de fabrication d'images [...], la sculpture, l'architecture, le théâtre, la danse et le cinéma mutent sous de nombreux métissages technologiques et multiculturels. [...] L'interdisciplinarité se définit donc à la rencontre de zones instables, un entre-deux mondes, une phase dynamique. Rituel de transformation, de transition, de changement d'états,

l'art interdisciplinaire évolue continuellement. Il tient d'avantage du « work in progress », de l'expérience, que de l'œuvre finale (p.53).

L'interdisciplinarité est donc d'emblée rencontre – de médiums, de techniques, d'approches, de points de vues et d'individus –, processus, mise en question, en doute, mise en mouvement, mise en chantier, mise en relation.

3.2. Originalité de l'étude

À la lumière de la revue de littérature, on remarque que le principal regard porté sur les pratiques artistiques interdisciplinaires est un regard esthétique. D'autres recherches envisagent le phénomène depuis un point de vue historique, s'attachant à une pratique passée. La principale originalité de la présente recherche tient donc en son regard principalement poïétique, qui se penche au présent sur les modes opératoires de la création d'une œuvre *inter*, sur le faire et le créer en cours d'élaboration, et non sur le produit, le résultat, le fini. L'interdisciplinarité est alors pensée comme processus, manière autant que matière. On réfléchit sur le dedans et non sur le dehors. De plus, c'est le terrain lui-même qui constitue la source principale de la recherche. Par là aussi, cette recherche est « originale », puisqu'elle « émane directement de son auteur [et] porte la marque spécifique de son auteur » (CNRTL, 2013). Le retour auto-poïétique apporte aussi, indéniablement, un regard subjectif sur la substance de l'étude. Ma subjectivité est alors partie prenante de la façon dont l'objet et le projet ont été envisagés au début du processus, mais également lors de la collecte des données et de leur analyse et interprétation. Car comme le rappelle Roland Huesca (2010),

Enracinés dans des « Je » aux structures polymorphes et fondés sur de précieuses archives, les travaux des chercheurs tendent toujours à l'objectivation du monde, même si chaque démarche, aussi bien pensée soit-elle, présuppose une part de « subjectif » (p. 81).

Ici, on réfléchit sur et à partir du terrain, avec les mots qu'il propose, à travers l'expérience d'observation. Il devient terrain d'émergence, d'où jaillit la substance de

la recherche, les lieux et les temps de la réflexion. On l'espère à la fois modèle (objet regardé) et sculpteur (qui forme, modèle, propose le discours).

3.3. Limites de l'étude

Cette recherche intégrant une part de subjectivité, celle-ci en dessine donc en partie les contours. D'après François Guillemette (2006), « le chercheur appréhende les phénomènes avec sa sensibilité théorique et celle-ci est riche de ses connaissances antérieures » (p. 36). Les limites de cette étude sont donc relatives aux présupposés du chercheur et à l'orientation du regard posé⁹.

L'espace qui a accueilli cette recherche est celui de mon lieu de vie actuel. Les sujets de cette investigation sont donc montréalais. De plus, les sujets de l'étude et leur travail, leur subjectivité et la façon dont ils ont été appréhendés (méthodes et outils de collecte de données) dessinent obligatoirement d'autres frontières au territoire investigué. Le choix du terrain auprès de Frédérick Gravel, principal terreau de cette recherche, détermine donc son contenu, sa substance, et par conséquent aiguille le discours du mémoire.

Aussi, cette recherche n'a pas pour but l'édification d'une sorte de typologie des différentes conduites opératoires de l'interdisciplinarité, mais plutôt une meilleure compréhension des dynamiques qui ont cours, plus particulièrement dans les pratiques chorégraphiques. L'étude s'attache davantage à une substance, un territoire circonscrit par la pratique observée, qui participe à l'élucidation des questionnements. Le discours du rapport de recherche dégage ainsi certains principes dont la généralisation ne sera pas éprouvée au sein de cette étude. Il s'agit bien d'un témoignage, du partage d'une expérience singulière et de la réflexion qui l'accompagne, qui éclaire le sujet, certes, mais dont il faut reconnaître les limites et les frontières :

⁹ Les composantes de ce regard, relatives à mon parcours, sont évoquées dans l'introduction du mémoire, p. 1.

[T]oute théorisation, quel que soit le soin dont elle ait été l'objet, demeure toujours partielle, limitée et relative (au contexte social et politique de sa formulation et de son inter-objectivation). De la même façon, toute méthode, quel que soit le détail de ses procédés demeure incomplète et relative (à l'expérience, à l'autonomie et à la patience de son utilisateur) (Paillé, 1994, p. 180).

Conclusion

Éric Le Coguiéc (2009), docteur en étude et pratique des arts (UQAM) et co-auteur de l'ouvrage *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, parle des programmes de recherche en pratique artistique comme des « programmes où le dire et le faire s'interinforment » (Beaulieu, 2011). Dans un tel contexte, un « principe de porosité » semble présent par essence entre *logos* et *poïein*, et appelle un tissage entre les méthodes et les points de vue, les pratiques, les champs et les outils de recherche. Ce « principe de porosité » demeure également fondamental en danse. Comme l'écrit Daniel Sibony (1995),

le pas de la danse est le pas entre deux corps ou territoires (comme on dit le pas de Calais), sachant que ces deux corps sont un seul corps, ou un seul groupe (« corps de ballet »), bref, un même continent qui se cherche (p. 79).

Ici, la dynamique de l'*inter* est objet de recherche, tout en animant le processus et la démarche. Pratique discursive et pratiques artistiques fonctionnent au sein du mémoire comme des démarches de création parallèles, qui interagissent à différents niveaux de réalité, de lecture et de compréhension. La cohérence du projet tient à ces relations entre différents niveaux du faire et de réalités, qui tendent constamment à s'interpénétrer, s'interinformer.

CHAPITRE II

CAISSE À OUTILS¹⁰

Introduction

Ce chapitre tente d'expliciter le chemin emprunté depuis ces deux dernières années de recherche (de septembre 2011 à septembre 2013), d'éclaircir les choix de concepts, les liens tissés entre eux, pour permettre l'appréhension du terrain conceptuel sur lequel le mémoire tend à se construire. Voici donc ma caisse à outils, volontairement intitulée d'après l'ouvrage du poète français Jean-Michel Espitalier (2006), qui a participé il y a quelques années à éveiller ma conscience sur les enjeux discutés ici. L'auteur invite ainsi son lecteur : « Caisse à outils doit être reçu comme [...] une carte d'embarquement, un manuel de découverte, un petit traité d'exploration » (p. 13). Il en est de même pour ce chapitre : plus que de répondre à un désir d'exhaustivité, il préfère fonctionner comme une promenade, avec ses chemins empruntés ou non, ses rencontres et ses espaces restés presque inévitablement dans l'ombre.

À l'embarquement donc, j'ai d'abord envisagé l'interdisciplinarité dans un rapport simple et binaire avec la discipline, dans une mise en confrontation, comme si ces deux réalités étaient contraires et séparées. Au fil de mes recherches, les auteurs m'ont alertée sur la complexité de mon sujet/objet, mais aussi du relationnel et de la circularité (amenés par l'*inter*) que l'interdisciplinarité propose. Parmi eux, Marie-Christine Lesage (2008), à la lumière d'Edgar Morin (2005), conçoit l'interdisciplinarité comme « une dynamique de la complexité » (p. 11). Dans son *Introduction à la pensée complexe*, Morin avertit que « la complexité ne comprend

¹⁰ La réflexion ici explicitée et synthétisée a fait l'objet, au cours des derniers mois de recherche, de conférences dont certains éléments sont ici repris et retravaillés. Ces conférences font partie intégrante de ma démarche de recherche entreprise à la maîtrise. Voir les références bibliographiques p.205 et l'annexe A, p. 178.

pas seulement des quantités d'unités et d'interactions qui défient nos possibilités de calcul ; elle comprend aussi des incertitudes, des indéterminations, des phénomènes aléatoires » (p. 48). L'objet complexe, en plus de son caractère enchevêtré et composite, porte ses zones d'ombre. En ce qui concerne l'interdisciplinarité, elle apparaît comme un objet complexe en lui-même, qui en sus engendre la complexité. Les multiples « incertitudes » ou « indéterminations » qui émergent alors nouent l'intérêt de la recherche : la mise en jeu de ce qu'est l'interdisciplinarité et de ce qu'elle désigne, entre le *noumène* (la chose en soi) et le *phénomène* (plutôt pluriel dans ce cas : les choses telles qu'elles [nous] apparaissent), entre les choses et les mots d'après Foucault (1990), complexifient l'objet de recherche.

Discipline et interdisciplinarité sont liées dans les mots eux-mêmes (leur graphie, leur étymologie), les réalités qu'ils décrivent et embrassent se retrouvant par là (entre autres) inter-reliées, voire interdépendantes. Comme nous l'avons déjà souligné, la recherche de compréhension de la notion autant que des phénomènes ou manifestations interdisciplinaires passe alors par l'éclaircissement des relations qu'entretiennent discipline et interdisciplinarité. Pour Rodrigue Villeneuve (dans Hébert et Pérelli-Contos, 1994), l'effet « d'une mise en perspective interdisciplinaire, c'est [...] le questionnement incessant des frontières, et donc du lieu disciplinaire, celui d'où on parle et où on travaille. Une sorte de *via negativa* donc, fort utile, voire nécessaire [...] » (p. 168). Ainsi, ce chapitre évoluera de mon lieu disciplinaire qu'est la danse à l'interdisciplinarité, dégageant leurs caractères et enjeux respectifs ou communs, effectuant des mouvements d'aller-retour, sans hiérarchiser l'un par rapport à l'autre. On tentera davantage de rendre lisible entre eux le rapport de complémentarité qu'ils entretiennent *de facto*.

Ce chapitre explore aussi plusieurs champs de recherche pour éclairer différents lieux traversés par le disciplinaire et l'interdisciplinarité dans une perspective artistique, dont l'identitaire de l'artiste, son faire, le processus interdisciplinaire et la dimension relationnelle qu'il implique. Ma caisse à outils, « petit traité d'exploration » (Espitallier, 2006, p. 13) dans les territoires disciplinaires et interdisciplinaires, est donc une sorte de boîte à concepts : stimulant réflexion et interrogation, elle est

recherche et élaboration d'outils conceptuels pour permettre d'appréhender au mieux le terrain de la présente recherche.

1. Identité[s], territoire[s] et appartenance[s]

Rodrigue Villeneuve (dans Hébert et Pérelli-Contos, 1994) rappelle que seuls « une description, une définition [de l'identité disciplinaire] peuvent [...] permettre l'autre aventure, l'interdisciplinaire » (p. 167). Or, définir une identité disciplinaire à la danse ne semble pas aller de soi. Le colloque « La danse dans les arts vivants : pratiques, figures, discours », qui eut lieu à la Biennale de Danse de Lyon en octobre 2012, suggérait cette interrogation dans son appel à communication : « Ensemble de pratiques et démarches, créations artistiques suscitant des réceptions différenciées, la danse investit et engendre des territoires hétérogènes. » Nous étions donc invités à réfléchir sur cette substance danse, ce qui fait sa spécificité, son étoffe ou sa plasticité, sur « l'apport spécifique des danseurs, sur les transferts de savoir-faire d'une culture artistique à une autre, sur les structures à l'œuvre dans la danse [...] » (<http://calenda.org>) ; tout en gardant en perspective l'aspect hétérogène de son territoire.

1.1. De la danse : définir

Lors de ce même colloque, François Frimat (2012) rappelait, en bon politologue, que pour qu'il y ait exercice de la démocratie, et donc du discernement avisé, il se doit d'y avoir identité : « si plus d'identité, plus d'altérité » dit-il. En ce qui concerne les pratiques chorégraphiques, objets de la présente réflexion, de nombreuses incursions plus ou moins polémiques ont posé la question de l'identité dansante ces dernières années.

Dans la pensée populaire, la danse est « activité ludique ». Dans les définitions des dictionnaires (CNRTL, 2013 ; *Le Petit Robert*, 2013), elle est « rythmique » (« le plus souvent au son d'une musique »), « exécutée » et « volontaire ». Elle est souvent comprise comme « Mouvement rythmique du corps de l'homme », et affiliée soit à la

sphère du divertissement, soit, au contraire, à une activité artistique assez opaque (en ce qui concerne surtout la danse contemporaine), ou élitiste (pour le ballet).

Ainsi, « Le mot danse est truqué » selon Pierre-Paul Savoie (Febvre, 1995, p. 35). Pour Michèle Febvre (1995), ces mots disent toute la « méfiance » de certains créateurs « à l'égard de la nomination investie d'une charge historique, culturelle et affective » (p. 35). Les artistes « perçoivent intuitivement que l'importance se situe en amont et en aval des mots eux-mêmes et que leur sens est variable, incertain, nomade, à plus forte raison dans le champ artistique dans lequel ils errent comme en territoire toujours inconnu ». Certains artistes préfèrent alors sortir du débat dit stérile de la désignation et affirmer « une liberté créatrice qui s'exerce dans une quête d'identité, dans la singularité d'une démarche » (p. 35).

De son côté, le journaliste Dominique Frétard (2004) a « lancé » l'expression de « non-danse » pour qualifier « une partie, un développement, une définition, voire une catégorie de la danse contemporaine » (p. 7). Cette initiative, quoi qu'on pense de sa nature ou de son bien-fondé, a suscité une polémique qui a révélé, encore une fois, le malaise qui peuple les milieux chorégraphiques par rapport aux mots que l'on pose sur les pratiques pour tenter de les définir. Selon Frétard (2004) :

Qu'on tourne le problème dans un sens ou dans l'autre, danse ou non-danse, on achoppe à chaque fois sur la notion d'enracinement. De ce qui forme, relie, et projette dans l'avenir. La non-danse, qui continue à refuser le travail de compagnie, qui ne postule pas pour diriger les centres chorégraphiques au fur et à mesure qu'ils se libèrent, déclinant l'installation dans des lieux corsetés par des cahiers des charges tente de modeler un système de fonctionnement et de réflexion qui lui serait propre (p. 159).

Il y aurait donc un désir, au sein du milieu chorégraphique contemporain, de se réapproprier le faire, de le détacher des normes et de l'institution. Michèle Febvre, dès 1995, constate d'ailleurs que les artistes rejettent « toute assignation à résidence dans un territoire fini et défini par d'autres qu'eux mêmes » (p. 36)¹¹. Pour

¹¹ Michèle Febvre (1995) cite également Edouard Lock, dont les propos demeurent éloquents quant à ces questions, celui-ci affirmant « que le mot danse est un terme

des motifs esthétiques, historiques, voire idéologiques ou politiques, un certain nombre d'entre eux ne se réclament plus de l'« appartenance danse », trop collée ou accolée à l'image longtemps fantasmée du ballet et à tout l'héritage qui en découle, qu'il soit technique ou esthétique¹².

Céline Roux (2007) assied toute sa réflexion sur le bien fondé de ces questions qu'elle dit « bien plus complexes et véritablement porteuses de sens au début du XXI^e siècle » (p. 7). Mais pour elle, « cette querelle de termes ne solutionne pas un état de fait [...] : la mise en relation intime entre champ chorégraphique et pratique de l'action artistique communément appelée "performance" [...] » (p. 8). Cette auteure parle de « *Danse(s) performative(s)* » dès le titre de son ouvrage pour ouvrir la compréhension de la danse à celle que peut apporter une pensée délocalisée, nourrie des pratiques performatives, elles-mêmes « invitation[s] à produire un "être au monde" » qui unit artistes et spectateurs « dans un même *socius* » (p. 11). Il s'agit donc pour elle de renverser les façons d'appréhender et de penser l'objet chorégraphique :

Construire une grille de lecture, c'est échafauder une structure ouverte pour échapper aux pensées génériques et pour ne pas s'attacher à des présupposés formels ou issus des normes esthétiques conventionnelles qui renverraient sans cesse à des apories de lecture et d'analyse (p. 11).

François Frimat (2010 ; 2012), depuis son point de vue de politologue, apporte un certain éclairage au débat : il ne cherche pas à définir la danse, mais plutôt à « dépasser les choses ossifiées sous l'appartenance "danse" » (2012). C'est d'ailleurs écrit noir sur blanc dans son ouvrage *Qu'est-ce que la danse*

générique vide » : « Il faut le remplir comme un grand contenant, dit-il. Le remplir d'opinions, de points de vue ». « Bref, le faire sien » commente Michèle Febvre, « le "squatter". Prendre le pouvoir... parce que la tradition résiste » (p. 36).

¹² En effet, d'après Frétard (2004), « la forme en danse n'a jamais été un vrai enjeu. Et pour cause : la seule forme reconnue valable en France est celle du ballet classique. La seule formation qui "permet de tout danser", *leitmotiv* dominant qui tient de la méthode Coué, est la pratique de la barre classique. La politique d'ouverture des ballets d'opéra aux chorégraphes contemporains n'a fait que conforter cette opinion » (p. 91).

contemporaine ? paru en 2010 : « Chacun sait bien que LA danse n'existe pas » (p. 11). LA danse. En majuscules. LA danse comme catégorie catégorisée et catégorisante n'existe pas. La danse existerait plutôt, toujours à la suggestion de Frimat (2012), comme « hybridité », comme « bâtard de sang mêlé » aux identités multiples et métissées, ce qui semble résonner avec la pratique et la pensée de plusieurs artistes en danse aujourd'hui.

1.2. L'ancrage du danseur : l'identitaire et le disciplinaire

1.2.1. Ancrage identitaire

Au sein d'un article intitulé *Le don du geste*, Isabelle Launay (2001) a accompli une véritable plongée au cœur du monde du danseur, recueillant plusieurs témoignages auprès d'interprètes et de chorégraphes. Ils disent leur vécu professionnel et intime, de la formation à l'exercice de leur métier. Parmi eux, un danseur confie :

J'ai eu, pendant très longtemps, un complexe d'être un comédien parmi les danseurs. Je n'avais pas de technique en danse contemporaine, je ne savais pas très bien où me situer et très vite les gens en danse me faisaient savoir que je n'étais pas danseur (p. 86).

La discipline apparaît clairement ici comme « ancrage identitaire » (Lesage, 2008, p. 11), pas tant inclusive qu'exclusive : relevant d'un *qui suis-je ?*, de l'appartenance (ou non) à une communauté. Isabelle Launay (2001) souligne d'ailleurs l'existence de cette « communauté artistique spécifique dotée de ses rituels corporels propres, de ses signes de reconnaissance, des traces ou des empreintes laissées par des processus de décomposition et de segmentation des lieux du corps » (p. 86). Et le lieu premier de cet ancrage identitaire, pour le danseur – ou même l'artiste – se révèle bien souvent celui de la formation. L'école est le lieu où l'on apprend, c'est à dire où l'on prend, on saisit – depuis les racines latines du mot *apprehendere* – et où à la fois l'on s'habitue, l'on s'accoutume (CNRTL, 2013). En danse, l'apprentissage s'est traditionnellement construit dans un système mimétique, basé sur la reproduction du mouvement ; le mouvement montré, démontré, étant à atteindre. Le

modèle de démonstration-reproduction qui a cours dans les classes de danse contribue à définir une relation émotionnelle souvent très profonde et marquante entre l'élève et l'enseignant (parfois appelé « Maître », encore aujourd'hui, dans la tradition du ballet classique). Deux des témoignages recueillis par Isabelle Launay (2001) démontrent la force de la relation professeur-élève en danse :

J'ai travaillé avec Kantor et cela s'est très mal passé. Kantor, c'est un mythe. Quand j'ai travaillé avec lui, c'était déjà une sorte de monstre sacré. Les gens l'appelaient « maître », il avait une cour autour de lui [...] (p. 88).

Je parle de « maîtresses » parce qu'effectivement je pense qu'il y a toujours un moment d'amour. Il ne s'agit pas d'une identification, mais d'un moment d'émerveillement pour son professeur [...], quand on tombe amoureuse de ce corps, de cette façon de travailler le corps (p 88).

Dans le vécu de l'élève, l'apprentissage est alors dirigé par une sorte de fantasme du corps de l'autre, bien souvent le corps du professeur, qui devient un corps idéal à re-produire¹³.

1.2.2. Formation-déformation

Les relations interpersonnelles entre élèves et professeurs sont régies par le modèle visible (avec ce qui en lui, dans une certaine mesure, échappe au visible) et reproductible que constitue le corps du professeur qui démontre, mais également par les discours qui ressortent de ces relations. Selon Sylvia Faure (2000), « "apprendre par corps" implique la présence d'un formateur qui ne reste pas silencieux. La relation professeur/élèves qui se tisse alors est autant "intercorporelle" qu'intersubjective » (p. 114)¹⁴.

¹³ Lors de ma formation de professeure de danse pour l'obtention du Diplôme d'État, les formateurs insistaient beaucoup sur l'exactitude de la démonstration des pas et exercices, et même sur l'image convoyée par le futur professeur de danse classique, allant jusqu'à commenter tenues vestimentaires et coiffures. Le rapport au corps et à l'image du corps de l'autre paraît ainsi fonder en partie les dynamiques de transmission de la danse (du moins, d'une certaine danse, qui s'inscrit encore dans la lignée des traditions).

¹⁴ Nous y reviendrons à la section 1.2.3. du présent chapitre, p. 32.

Ces relation professeur-élèves sont réfléchies, notamment, par Nicole Harbonnier-Topin (2009) qui a disséqué les processus d'apprentissage au sein de la classe de danse dans sa thèse intitulée *Autour de la proposition dansée : regard sur les interactions professeur-élève dans la classe technique de danse contemporaine*. Pour l'auteure, il existe un « lien difficilement dissociable entre le "savoir pour et sur" le mouvement dansé et son énonciateur, ce qui représenterait un risque de soumission de l'apprentissage de l'étudiant à l'habileté dansée et discursive du professeur » (p. 403). De cela découle une dynamique double, qui élargit les perspectives de l'élève tout en les limitant :

D'un côté, la confrontation à la proposition dansée du professeur est, pour l'étudiant, une ouverture à l'altérité, source d'élargissement de ses connaissances sur le mouvement dansé. D'un autre côté, l'étroite dépendance de l'étudiant envers le professeur, générée par la configuration des activités de l'enseignement de la danse organisée autour de la proposition dansée pourrait limiter l'horizon de l'apprenant. Dans d'autres domaines, on donne un problème à l'étudiant qui se confronte à l'épreuve de chercher et trouver un chemin de solution, alors qu'en danse, la solution est souvent donnée au départ. L'étudiant doit quand même trouver le chemin de l'efficacité mais le professeur demeure un modèle moins neutre qu'une partition [musicale, par exemple] (Harbonnier-Topin, 2009, p. 403-404).

Il semble que la formation du danseur répond à un double mouvement, entre formation et déformation. Le terme lui-même en dit long : on forme, on donne forme, on façonne, on sculpte. Nicole Harbonnier-Topin (2009) fait d'ailleurs référence dans sa thèse à un rapport gouvernemental sur la danse professionnelle au Canada, datant de 1982 et établissant qu'« il s'agit au sens propre du mot de "former" le corps d'une certaine façon pendant les années où il est encore malléable » (p. 22). Bien sûr, certaines stratégies d'enseignement actuelles tentent de remettre en question ce modèle, principalement à travers les méthodes d'éducation somatique et un apprentissage du sentir plutôt que du voir. Il n'en reste pas moins que ce qu'Isabelle Launay (2001) appelle le « corps légal du danseur », ce corps fantasmé et construit selon des normes élevées par la tradition esthétique et pédagogique de

la danse, demeure présent : « Le corps disciplinaire de l'utopie a envahi le rêve du danseur » (p. 93).

1.2.3. Identité disciplinaire

D'après ces auteures (Faure, 2000 ; Harbonnier-Topin, 2009 ; Launay, 2001), l'apprentissage de la danse tel qu'il s'est institué au fil du temps forme le danseur, le nourrit et le révèle par la transmission de techniques et d'expériences, autant qu'il le déforme ou le limite, ces mêmes techniques et expériences devenant cadres, normes, codes et guides de conduite, dont il n'est pas simple ensuite d'apprendre à s'émanciper dans le milieu professionnel. Sylvia Faure (2000) distingue deux modèles « d'apprentissage par corps » : la « discipline » et la « singularité » (p. 9). Elle les met d'ailleurs en correspondances respectives : la « discipline » correspond au modèle d'apprentissage par corps de la danse classique, tandis que la « singularité » reflète davantage la réalité de la transmission de la danse contemporaine. Chaque modèle charrie son cortège de valeurs esthétiques et éthiques propres, « défendant l'importance de la discipline, de la rigueur et d'une moralisation de la souffrance » en danse classique, plus « hédoniste » du côté de la danse contemporaine (p. 263). Le lieu de la danse classique, sa « territorialité » au sens deleuzo-guattarien, apparaît ainsi plus claire et délimitée que celle de la danse contemporaine, plus « variable », « instable » d'après Faure (2000) dans ses dynamiques de transmission (qui sont d'ailleurs, soulevons-le, plus jeunes). Ces territorialités sont également porteuses, en plus des dynamiques et réalités éthiques et esthétiques, de plasticités du corps : chaque mode d'apprentissage favorise un développement musculaire, cognitif, neuronal et nerveux d'incorporation de chemins corporels particuliers, et donc d'une certaine plasticité, d'une matière corporelle, d'une façon de [se] mouvoir et d'appréhender le corps qui forgent assurément, inévitablement et solidement, de l'identitaire.

La construction de l'identité du danseur va donc de paire avec la culture disciplinaire qui lui a été transmise. Or, la formation en danse a ceci de particulier qu'elle traite du corps par le corps. Elle s'organise, par là, dans un rapport ténu avec la construction

identitaire du danseur en formation, mais aussi, plus largement, de l'individu. Car lui-même progresse dans sa quête identitaire par le biais, entre autres, de son corps, alors éduqué. Bernard Andrieu (2010) rappelle, dans son article *Quel vécu corporel du cerveau propre ?*, que :

L'inconscient corporel est l'ensemble des habitus, techniques du corps, gestes et postures incorporées que nous accomplissons sans nous en rendre compte et qui incarnent notre style singulier. Constitué par notre culture matérielle, l'inconscient corporel (Winnicott, Klein) est fondé sur le concept d'incorporation. Cela pose le problème de la constitution du corps [...] (p. 14).

On mesure alors toute l'importance, au sein de cet inconscient corporel, des techniques incorporées puis automatisées et de la conception de son propre corps et de ce qu'il véhicule, ainsi insinuée chez le danseur par sa formation. Le corps, comme « mémoire incorporée », est « le dépositaire des expériences passées conservées sous forme d'habitudes et de savoir-faire communs ou aussi spécialisés que ceux des danseurs » (Faure, 2000, p. 7). Ainsi, la portée de la substance intersubjective qui « se transpire »¹⁵ dans la relation professeur-élève en danse est immense chez l'individu en devenir qu'est l'élève : « Les valeurs esthétiques et éthiques, ainsi que les principes moteurs incorporés dans les techniques de danse étudiées sont appropriés "corps et âme" par les pratiquants, les conduisant à s'individualiser dans la pratique » (p. 262). Isabelle Launay (2001) appuie avec force sur cette dimension du règne du professeur, et plus largement de l'apprentissage, sur l'individu, expliquant que « c'est la puissance des relations d'emprise qui fabriquent de l'Identité dans le cadre du cours de danse » (p. 92) et qu'un « mode disciplinaire particulier semble dominer massivement la relation en danse au nom de l'utopie close et irréaliste du corps discipliné/disciplinaire » (p. 86)¹⁶.

¹⁵ Selon une expression d'Isabelle Launay (2001, p. 95).

¹⁶ Si le verbe est, peut-être (parfois), à nuancer chez Launay (2001), la chercheuse décrit très bien la dynamique globale qui a cours au sein des systèmes de formation en danse. Elle est vécue différemment selon les individus et leurs expériences, et je me garde ici de prendre parti « pour ou contre le disciplinaire », selon l'exigence

L'empreinte des maîtres agit ainsi sur la singularité du danseur tout comme sur celle de l'individu qui « grandit » simultanément. Les différentes dynamiques de sujétion qui ont cours au sein du disciplinaire et de ses méthodes pourraient alors, poussées à l'extrême, engendrer ce que Hubert Godard (dans Rolnik, 2005) appelle « la névrose du regard » : « Quelque chose qui porterait sur le fait que mon regard n'est plus capable de rejouer une subjectivité dans sa relation au monde » (s.p.). La question de l'identité devient alors cruciale et directement reliée au disciplinaire. En danse, celui-ci, dans une certaine mesure, impose le corps : à la fois, il demande d'entrer dans un corps (dans le sens de communauté disciplinée, de rang) ; et d'atteindre un corps (plus souvent qu'autrement idéal, canonisé par l'esthétique de la discipline danse).

En ce sens, Frédéric Pouillaude (2009a) avance, à la lumière de Michel Foucault, que le lieu de formation que constitue la discipline met en jeu, dans une dynamique savamment orchestrée, sujétion et subjectivation :

Tel serait le génie de la discipline : faire de l'acceptation des normes techniques le chemin d'une émancipation corporelle qui ne peut pourtant que ramener à une structure de sujétion. Autrement dit, la mise en place d'une sorte de cercle vertueux entre l'efficacité et l'ordre, entre le savoir et le pouvoir (p. 31).

Ici, Pouillaude met en évidence la dialectique existante entre discipline et technique, l'une embrassant l'autre. Michel Foucault (1975), dans *Surveiller et punir*, impute à la discipline un certain nombre de comportements : entre autres, elle « organise », « fabrique », « définit » ou « procède ». Elle est à la fois « anatomie », « microphysique » et « mécanique ». Launay (2001), comme pour lui répondre, décrit ainsi la réalité disciplinaire du danseur en formation : « Espaces d'apprentissages séparés, emplois du temps corporels distribués, hiérarchisation des niveaux, examens, obéissance, surveillance et autosurveillance façonnent le

formulée en introduction de ce chapitre de rendre lisibles, dans cette recherche, les rapports de complémentarité entre discipline et interdisciplinarité.

corps de l'Autre, utopie du "Danseur" », le *d* majuscule portant à lui seul, presque cyniquement, tout l'héritage haut placé dans l'imaginaire de la tradition et des institutions (p. 93). La discipline est alors autant technique d'assujettissement que déformation du corps et mise en œuvre de techniques. Toutes entretiennent un rapport ténu avec le corps, rendu *docile*¹⁷ par une sorte de politique de mise en œuvre du corps dans la technique et par des techniques : la discipline, nous dit Foucault (1975) « est une anatomie politique du détail » (p. 163).

Frédéric Pouillaude (2009a) apporte cependant une nuance : il y a un « versant subjectivant à la technique, par lequel le sujet [et non l'individu] se découvre, s'invente et se transforme » (p. 31). C'est en effet grâce à l'acquisition d'une certaine technique que le danseur va pouvoir s'affranchir de son corps quotidien et apprivoiser, élaborer, rencontrer un autre corps, voire d'autres corps : « toute technique corporelle [...] oscille toujours entre le disciplinaire et le subjectivant » (p. 31). Selon cette perspective, le disciplinaire de la danse construit aussi chez le danseur un pouvoir d'émancipation : la corporéité de l'artiste, foisonnante d'historicités et d'apprentissages, tissée par l'hétérogénéité des expériences, procède et opère directement dans la pratique. Le corps éduqué du danseur est alors à la fois vecteur d'identité[s] et de l'appartenance danse.

Le corps éduqué du danseur – classique ou contemporain – est donc autant lieu d'invention que de sujétion. Le disciplinaire s'y révèle à la fois domicile, savoir et pouvoir. Il forme et donne forme, avec tout ce que cela peut comporter en terme de possibilités d'élargissement ou de rétrécissement, de sujétion et de subjectivation. L'une et l'autre sont parties prenantes de toute pensée disciplinaire. La discipline touche au corps, à son épistémologie, son historicité, et par là même tisse l'identitaire de l'artiste dans un mouvement à la fois destructeur et bâtisseur.

1.3. Du discours : entre définition et assignation

¹⁷ Nous y reviendrons au point 1.3.1 de ce même chapitre, p. 37.

Penser l'interdisciplinarité (et par là, en négatif, le disciplinaire) est d'ores et déjà de l'ordre du discours, puisqu'elle est perspective ou mise en perspective d'une réalité. Nous héritons de notre histoire cette « pensée confinée dans la discipline » (Portella, 1992, p. 17). Pour l'artiste comme pour le public, et ce depuis la modernité (concept bien large qui n'aura pas la même portée spatio-temporelle ou idéologique selon qui dit « moderne »), le point de repère (ou de départ) s'ancre dans la discipline – ancrage disciplinaire rendu nécessaire à l'artiste qui s'exporte ou s'expose, si l'on se réfère au concept de la déterritorialisation deleuzo-guattarienne. C'est en effet la modernité artistique qui a vu les arts s'instituer en disciplines autonomes : l'Académie Royale de Danse voit le jour en 1661 sous le règne de Louis XIV, suivie par l'Académie Royale de Musique. Les arts vivants emboîtent le pas, dans ce processus, aux arts dits aujourd'hui visuels : l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture est fondée en 1648, et celle d'Architecture voit le jour en 1671. C'est donc après la Renaissance (qui distinguait « arts mécaniques », pratiques et « arts libéraux », théoriques) que les arts accèdent au statut de Beaux Arts, et prennent chacun une majuscule. Adviennent alors, dans le siècle suivant, une fois les phénomènes artistiques bien distingués, les premières manifestations de l'Histoire de l'Art (avec *L'Histoire de l'art chez les Anciens* de Winkelmann en 1704) et de l'Esthétique (avec Diderot et Voltaire dans *L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* pendant les années 1750)¹⁸. On assiste ainsi à la naissance de disciplines sur les disciplines.

Au delà des mots (« interdisciplinarité » ou « discipline »), l'archéologue du savoir et des arts dirait sans doute que la substance interdisciplinaire existe depuis toujours. Ce serait notre façon de voir et d'appréhender qui s'est modifiée au cours de l'histoire. Déjà, Adorno (dans Lesage, 2008) soutenait cette intuition : « Tout ce qui ne s'en tient pas à la discipline de territoires établis une fois pour toutes passe pour indocile et décadent, alors que l'origine de ces territoires n'est pas naturelle mais bien historique » (p. 19). Qu'à cela ne tienne, il semble trop tard pour faire marche

¹⁸ Diderot est l'auteur de l'article « Beau » en 1750 et Voltaire signe l'article « Goût » en 1757.

arrière : le concept de discipline fait aujourd'hui partie intégrante de notre manière de voir et de faire de l'art. Partie intégrante, donc, de notre *épistémè*, de ce « sol premier des savoirs » (Gros, 1996) disséqué par Michel Foucault (1969 ; 1990), principalement dans ses ouvrages *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* publié en 1966, suivi par *L'archéologie du savoir* trois ans plus tard, ainsi que sa conférence au collège de France prononcée en 1970 : *L'ordre du discours*.

1.3.1. La pensée foucaldienne des discours et du disciplinaire

Michel Foucault (1969 ; 1971 ; 1990) s'attèle à mettre au jour les processus qui font les savoirs tels qu'ils ont vu le jour à un moment donné au cours de l'histoire. Histoire qu'il parcourt selon ses ruptures plutôt que dans la continuité, dans un exercice critique et éclairé de remise en question de l'élaboration des connaissances. Au sein de son travail, Foucault (1969) cherche à « arracher » certains poncifs à leur « quasi-évidence » et ainsi à « libérer les problèmes qu'ils posent [...] » (p. 37). Pour lui :

Il s'agit de reconnaître que [certains objets de pensée] ne sont peut-être pas au bout du compte ce qu'on croyait au premier regard. Bref, qu'ils exigent une théorie ; et que cette théorie ne peut pas se faire sans qu'apparaisse, dans sa pureté non synthétique, le champ des faits de discours à partir duquel on les construit (p. 38).

Il est donc question de révéler « le champ épistémologique, l'*épistémè* où les connaissances [qui], envisagées hors de tout critère se référant à leur valeur rationnelle ou à leurs formes objectives, enfoncent leur positivité et manifestent ainsi une histoire [...] de leurs conditions de possibilité » (Foucault, 1990, p. 13). Cette entreprise implique un regard sur l'Histoire et ce qu'on en hérite, mais aussi et surtout sur ce qui s'actualise dans une époque donnée. Car pour Foucault (1969), « Il ne faut pas renvoyer le discours à la lointaine présence de l'origine ; il faut le traiter dans le jeu de son instance » (p. 37). Jean-Claude Vuillemin (2012), dans son article *Réflexion sur l'épistémè foucaldienne*, précise à ce sujet que :

Conditionnée par son *épistémè*, chaque époque ne dit et ne voit que ce que lui permettent de dire et de voir les œillères de ses discours. Hors de ces œillères, il n'y a rien à voir ou, plus exactement, on ne voit généralement rien. Correspondant en effet à une espèce de « bocal », l'*épistémè* est constituée de tout un ensemble de discours et de pratiques qui assujettissent l'individu en l'empêchant de dominer le temps aussi bien que le vrai (p. 46-47).

Ainsi, Foucault (1969, 1990) devient archéologue du savoir, creusant, fouillant, mettant au jour les conduites opératoires de la production des discours et des connaissances et ce qui les détermine, ouvrant alors la possibilité d'une profonde remise en cause de ce que l'Histoire considère comme acquis. Dans cette perspective, Foucault (1975) a investigué la discipline et le disciplinaire, principalement dans *Surveiller et punir*. Cet ouvrage et les idées qu'il expose peuvent permettre, selon leur auteur (dans Vuillemin, 2012), de « court-circuiter, disqualifier, casser les systèmes de pouvoir », offrant alors un horizon critique aiguisé. Le philosophe décrit les différentes techniques qui ont bâti à la fois les grandes institutions disciplinaires (la prison, l'école, ou l'armée) et soumis les corps à la discipline en leur sein (quadrillage du temps et de l'espace, réification du corps, etc.) :

Le corps humain entre dans une machinerie de pouvoir qui le fouille, le désarticule et le recompose. Une « anatomie politique », qui est aussi bien une « mécanique du pouvoir », est en train de naître ; elle définit comment on peut avoir prise sur le corps des autres, non pas simplement pour qu'ils fassent ce qu'on désire, mais pour qu'ils opèrent comme on veut, avec les techniques, selon la rapidité et l'efficacité qu'on détermine. La discipline fabrique ainsi des corps soumis et exercés, des corps « dociles » (Foucault, 1975, p. 162).

La discipline, dans cette dynamique *docilisante*, est porteuse de discours dans la mise en œuvre de techniques qui la structurent et l'organisent. Elle devient ainsi une sorte de « police discursive », un « principe de contrôle de la production du discours » (Foucault, 1971, p. 37). Elle est espace d'ordre, créatrice de mondes, organisation du monde mais aussi discours sur le monde, voire stratégie discursive.

Considérant la pensée foucauldienne du disciplinaire, qui investit et justifie d'une certaine manière le champ connotatif de fermeture et de punition de la notion de discipline, de nombreux artistes et chercheurs tentent de réfléchir en dehors de celle-ci. Mais le disciplinaire, partie prenante de notre histoire, de notre compréhension du monde et du monde de l'art, demeure persistant dans les discours ; qu'on l'accepte ou non.

1.3.2. Écarts

Différents lieux de la création artistique et de la réception des œuvres d'art engendrent des discours en termes de classification disciplinaire : à l'université bien sûr, univers de la pensée et des mots, où l'on forme les artistes et où œuvrent les chercheurs, mais aussi dans la presse, les textes de diffusion, ou du côté du public lui-même. À titre d'exemple, le Théâtre La Chapelle – Scènes Contemporaines de Montréal annonçait ainsi en mai 2012 le *Cabaret Gravel Cabaret* sur son site internet : « beaucoup d'amis, de nombreux doutes, [et] des chances à prendre. [...] Musique, danse, théâtre, les disciplines se confrontent et s'entrechoquent dans un concert dissonant et pourtant homogène » (<http://lachapelle.org>). On parle bien de discipline pour vendre une pratique qui se retrouve pourtant (et souvent) dite indisciplinée ou irrévérencieuse ¹⁹, profondément interdisciplinaire, parfois multidisciplinaire

Dans un entretien avec Maud Mazo-Rothenbühler (2012) pour le blog *Danscussions*, Frédéric Gravel définit cependant son travail d'une toute autre façon :

Maud Mazo-Rothenbühler : Et si ton Cabaret était une couleur...

Frédéric Gravel : Gris, mais je vais l'expliquer. Dans le sens qu'on ne sait pas trop ce que c'est. Et aussi parce que j'ai demandé un peu aux gens d'être dans des zones grises. Mais pas gris dans le sens que c'est « plate ».

[...]

MMR : La pièce d'une maison...

FG : La cuisine.

[...]

¹⁹ Selon les dires de l'artiste (Gravel, 2013).

MMR : Un assaisonnement...
 FG : Ce serait un mélange, comme Garam masala.
 MMR : Un régime politique...
 FG : Un genre d'anarchie très sympathique.
 (<http://www.danscussions.com>).

Ce portrait chinois du *show* parle de goût et d'odeurs, de substance. Il nous ramène à l'expérience sensible et sensitive du spectateur, essentielle ici. Car le *Cabaret Gravel Cabaret* proposait d'abord une expérience de partage et de convivialité dans une structure scénique plus chaleureuse et conviviale qu'à l'habitude, où l'on regarde et écoute, assis autour d'une table un verre à la main, le cérémonial de la représentation « théâtrale » en moins.

Cette œuvre de Gravel et de ses « acolytes »²⁰ ne constitue qu'un exemple parmi d'autres révélant à sa façon le problème – voire le « malaise » (Loubier, dans Hughes et Lafortune, 2001, p. 23) – que peut provoquer le discours disciplinaire quand il rencontre et se confronte avec les pratiques artistiques. Discours qui reste pourtant dominant au sein du monde de l'art, malgré l'évidence de son aspect parcellaire ou réducteur. Pourquoi assigner à résidence – pour reprendre l'expression de Michèle Febvre (1995, p. 36) – des œuvres protéiformes, plurielles dans leurs plasticités sur un territoire disciplinaire, sinon en apposant une énumération d'étiquettes qui ne leur rendra pas pleinement justice ? Roland Huesca (2010), esthéticien français, souligne d'ailleurs l'importance de ces questions :

Le doute ne niche plus seulement dans la valeur de l'art, mais dans la différenciation de ses multiples territoires : danse, théâtre, danse-théâtre, théâtre dansé... Multipliant ses potentialités expressives, sans fin, le monde du spectacle réinvente les partages. Aussi, faute de s'appliquer à un cadre de référence clairement distribué, certaines œuvres par moments déplacent l'ordre stable des catégorisations. Ne répondant pas aux attentes esthétiques définies par les critères anciens, elles apparaissent comme « impures ». Face au trouble, comment juger ? Ici, les mots et les choses

²⁰ Parmi eux : Philippe Brault, Nicolas Cantin, Francis Ducharme, Catherine Gaudet, Simon-Xavier Lefebvre, Étienne Lepage, Dana Michel, Jérémie Niel, Anne Thériault, Pierre Lapointe (<http://lachapelle.org>).

entrent en scène. C'est de la danse, du théâtre, du cirque etc., car les critiques le disent, [...] (p. 68).

Ainsi, nombre d'auteurs (Febvre, 1995 ; Huesca, 2010 ; Launay, 2001 ; Loubier, dans Hughes et Lafortune, 2001) rejoignent Foucault (1971), qui pense la discipline comme rhétorique discursive productrice d'« assujettissement » (p. 37). De fait, elle encadre, situe, détermine. Et comme tout cadre, elle enserre, cloisonne, et assigne autant qu'elle définit, alimente, insuffle, dans un double mouvement (d'égale valeur ?) entre définition et assignation, entre savoir et pouvoir, entre formation et déformation.

1.3.3. Ce qui politiquement se joue

Une fois mises en lien direct avec la pratique artistique, les questions que pose l'interdisciplinarité touchent inévitablement au politique. À titre d'exemple, lors d'une table ronde organisée par le Comité Tribune 840 au Département de danse de l'UQAM en mars 2012²¹, Patrice Loubier attirait ainsi l'attention sur le mouvement contradictoire corollaire à la discipline :

Allan Kaprow, dans son texte *L'héritage de Jackson Pollock* datant de 1958, écrivait : « Les jeunes artistes d'aujourd'hui n'ont plus besoin de dire "je suis peintre ou poète ou danseur". Ils sont simplement artistes. Tout de la vie leur sera ouvert. » On sait à quel point cette parole est prémonitoire en 1958. On peut peut-être légèrement corriger Kaprow : si la danse et les arts visuels se sont considérablement ouverts pour embrasser la vie, pour puiser à la vie le réel, ils n'ont pas pour autant abandonné leur nom, leur titre, leur marque d'appartenance disciplinaire.

Gaëlle Bourges²² (2012), autre invitée de cette table ronde, répond quant à elle à Kaprow depuis son point de vue de praticienne, prise entre la réalité de sa pratique et les exigences d'un milieu. Pour elle, « même si on se veut autre chose que

²¹ Tribune 840 # 16 : Danse et interdisciplinarité, mars 2012. Intervenants : Gaëlle Bourges, Patrice Loubier, Marie Mougeolle. UQAM.

²² Gaëlle Bourges est une chorégraphe française qui réfléchit entre autres sur les genres et les dispositifs spectaculaires.

simplement danseur, les programmeurs de danse nous rappellent vite à l'ordre – et ça va très bien avec la discipline – en disant "mais, vous faites quoi au fait, vous?" ».

Toutefois, la diffusion des œuvres ne semble pas être le secteur le plus touché par la dynamique d'assujettissement disciplinaire. À Montréal, de nombreux espaces franchissent les catégorisations, comme l'Usine C, le Théâtre La Chapelle ou Tangente, pour ne citer qu'eux. En ce sens, François Frimat (2010) met davantage l'accent sur les conditions de création des œuvres chorégraphiques :

Il y a des danses parce qu'il y a des chorégraphes et des danseurs, des chorégraphes-danseurs qui approfondissent des parcours tellement singuliers que toute réduction de leur travail à une catégorie générale, fut-elle celle de la danse, nous entrainerait loin dans l'abstraction. On ajoutera que la question même « qu'est-ce que la danse » induit tout autant une perspective de reconnaissance que d'exclusion. Le mouvement créateur récent la refusera autant pour le risque identitaire qu'elle comporte que pour les effets d'exclusion, trop facilement induits ou instrumentalisés par l'institution politique qui, par une politique possiblement dogmatique de distribution des subventions selon un partage anachronique, a écarté de la possibilité même de travailler bon nombre d'artistes contemporains (p. 12).

L'artiste est donc, malgré lui, tributaire d'un système auquel il doit, quelque part et à un certain degré, se conformer s'il veut bénéficier des avantages qu'il offre : subventions, résidences, diffusion, etc. Ce qu'amène ici Frimat (2010), c'est que ce système est bâti sur des nomenclatures disciplinaires qui ne rendent pas (ou plus) justice à certaines œuvres qui relèvent de l'inclassable. Dans cette perspective, discours sur la pratique et pratique sont co-dépendants. Et cette co-dépendance consolide alors l'impact du discours sur la pratique, la dynamique d'assujettissement disciplinaire décrite plus haut et portée par les discours imposant (et s'imposant sur) le faire. Ainsi, le discours fait de l'art un objet disciplinaire encore aujourd'hui, alors que bon nombre de penseurs ou d'artistes en ont éprouvé l'inadéquation, voire l'absurdité²³ (Febvre, 1995 ; Laramée, 2010 ; Lesage, 2008 ; Loubier, dans Hughes

²³ « La désignation et à plus forte raison la classification des genres, si elles sont utiles à l'analyste après repérage, hérissent la plupart du temps les créateurs qui ne

et Lafortune, 2001). Patrice Loubier (2012) explique que la pugnacité du paradigme disciplinaire est due à une « inertie des paradigmes » différente entre théorie, pratique, et institutionnalisation de l'art :

[Il s'agit des] vitesses différentes auxquelles se déplacent, se transforment les horizons de réception, que ce soit pour les artistes, les producteurs culturels ou encore pour le lectorat, l'audience d'un média. Alors ces groupes, ces instances adhèrent plus ou moins variablement à ces paradigmes qui sont charriés par une nomenclature disciplinaire : sculpture, danse, ballet, etc.

Le discours, d'une certaine manière, teinte, texture et module donc l'art qu'il décrit. Selon la discipline appliquée à une œuvre (danse ou performance, par exemple), selon le lieu de diffusion qui en découle (galerie ou théâtre), elle peut être colorée, imbibée, muée dans l'horizon d'attente et donc dans le regard porté, alors que sa substance brute demeure, justement, substance. Ce qu'elle propose en soi serait moins touché par le discours que la réception elle-même. Du moins, il semble que cela se situerait à un autre niveau, dans une strate différente : le créateur et son œuvre sont touchés par les discours qui leur sont périphériques, mais lorsque l'œuvre est au dehors, expropriée ou expatriée du joug du créateur, le spectateur lui-même fabrique des discours à la lumière de sa culture, son histoire, ses présupposés et des discours qu'il se forge, lit ou entend. Comme une couche sensible, affective et discursive en plus, recomposée, apposée, superposée.

Un mouvement d'aller-retour entre les discours et la pratique transformerait alors l'art de l'extérieur. Le *logos* impose alors le *poïein*, y appose son sceau, dépose une empreinte. On revient à cet écart entre les mots et les choses dont parle Huesca (2010) après Foucault (1966 ; 1969), à « l'infidélité du nom » (Loubier, 2012), réductrice et traître face aux phénomènes : « La terminologie résulte toujours d'un accord plus ou moins tacite, plus ou moins mouvant » (Loubier, 2012). Il est donc

se reconnaissent pas dans les étiquettes qu'on leur colle, d'autant qu'elles ne recouvrent la plupart du temps aucune définition stable et sont laissées en état de vagabondage sémantique » (Febvre, 1995, p. 33)

de la responsabilité autant des gens qui écrivent et de ceux qui font, et donc par là composent, apposent ou imposent, de réfléchir à un discours favorisant un mouvement vers une certaine réconciliation entre les mots et les choses, entre le dire et le faire, entre l'*aïsthésis* et la *poïèsis*.

Cela n'aurait néanmoins aucun sens de « balayer » d'un revers de la main toute nomenclature disciplinaire. Rappelons que nous héritons encore aujourd'hui – malgré le revers postmoderne – de la modernité disciplinaire décrite par Michel Foucault (1969 ; 1971 ; 1975 ; 1990). La discipline organise notre manière d'appréhender et de réfléchir le réel. Mais peut-être pouvons-nous réfléchir à une pensée plus juste et affinée de la discipline, de sa réalité, de l'aspect dynamique et proactif qu'elle porte : elle reste aujourd'hui un des maillons de l'identitaire de l'artiste, de ses techniques et de son faire, tout comme de son savoir-faire.

2. L'étoffe de l'*inter* : une sociabilité

2.1. Le départ : par-delà les frontières disciplinaires

L'interdisciplinarité (considérée sous son aspect phénoménal, dans la façon dont elle se manifeste) est invitation (Lesage, 2008), réinvention des partages (Huesca, 2010), recyclage et redistribution (Ardenne, 2010). Elle propose un mouvement d'ouverture et entraîne l'artiste et son travail hors d'un champ d'action et d'investigation privilégié. L'interdisciplinarité pousse l'objet qu'elle désigne à la remise en cause et à la prise de risque. Guy Laramée (2010), dans l'ouvrage collectif *L'espace traversé*, met le doigt sur le paradoxe interdisciplinaire :

Si la nationalité multiple de l'artiste *inter* est parfois vécue comme un fardeau qui pourrait nuire au véritable développement d'une pratique, l'acquisition de nouveaux passeports devient parfois un plaidoyer pour la fin d'une idéologie qui veut contrôler le territoire et le posséder. L'interdisciplinarité consentie serait donc un voyage permanent (p. 4).

Comme nous l'avons vu, le cloisonnement disciplinaire reste une réalité dans les systèmes de formation artistique et demeure un des fondements du vécu de l'artiste

et de son historicité. L'artiste qui s'expatrie est donc tout de suite confronté à une recherche d'ordre identitaire : « Mais où est ma maison ? » interroge la performeuse Sylvie Tourangeau (dans Laramée, 2010), rapportant les interrogations d'artistes rencontrés en 1992 lors d'un rassemblement de performeurs (p. 73). « Certains disent : "je fais de la performance, mais ma maison est le théâtre" alors que pour d'autres, c'est la danse, les arts visuels » précise-t-elle (p. 73). Se formule ainsi la question du foyer disciplinaire, du lieu familial.

Au cœur du travail interdisciplinaire, il y aurait un exil ou un voyage de l'artiste comme de son art. Ce « nomadisme » demeure « favorable à la découverte de nouveaux modes de réflexion et de pratiques » (Roux, 2007, p. 175). Comme tout voyage, celui de l'interdisciplinarité renouvelle, nourrit, révèle et confronte. Les différents médiums concernés changent de territoire, le théâtre ou la performance venant rencontrer la danse, la vidéo s'invitant au théâtre, etc. Marie-Christine Lesage (2008) réfléchit ces mêmes mouvements au sein de ce qu'elle préfère nommer (après Patrice Pavis, 2001) l'« interartistique » pensé comme une dynamique « nomade » où les nouvelles formes émergentes « explorent l'ailleurs en se déterritorialisant » (p. 11). Lesage, suggérant par là la piste de la pensée deleuzienne, insiste sur le fait qu'« on ne se déplace que par rapport à un lieu connu et commun », à ce qu'elle appelle « un ancrage identitaire » (p. 11).

A la lumière de Deleuze et Guattari (1991), les formes artistiques nomades, en partance pour un voyage – du moins un déplacement – sont emportées dans des mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation qui déplacent identités, frontières et territoires :

Les mouvements de déterritorialisation ne sont pas séparables des territoires qui s'ouvrent sur un ailleurs, et les procès de reterritorialisation ne sont pas séparables de la terre qui redonne des territoires. Ce sont deux composantes, le territoire et la terre, avec deux zones d'indiscernabilité, la déterritorialisation (du territoire à la terre) et la reterritorialisation (de la terre au territoire). On ne peut pas dire lequel est premier (Deleuze et Guattari, 1991, p. 82).

Le territoire est ici métaphorique. Pour Deleuze et Guattari (1980), il s'agit de la « marque constituante d'un domaine, d'une demeure » (p. 396). Comme la maison ou le foyer, il déploie le rapport au familial et à l'avoir, à ce qui est mien, à moi, chez moi : sorte de lieu toujours à construire où l'identité à la fois se compose et se repose. Dans l'indiscernable de la déterritorialisation et de la reterritorialisation, l'artiste et son [ses] médium[s] se retrouvent dans ce nouvel espace que Céline Roux (2007) aime nommer « le projet » (p. 180) et qui, de l'extérieur, pourraient bien ressembler à des « objets dansants non identifiés et non identifiables », dans le cas des pratiques chorégraphiques considérées par cette recherche (p.72).

Ainsi, l'artiste nomade est parti de quelque part, d'un foyer, d'un domicile plus ou moins fixe. « Dans ce partir », d'après Jean-Luc Nancy (2011), « une certaine forme de division a toujours lieu » (p. 14). Il explique :

Partir est de la même famille que « part », « partage » ou « partition » [...]. Les mots de cette famille proviennent du latin « pars » (la partie) et « partire » qui voulait dire diviser, séparer. [...] Il existe en fait deux verbes « partir » dans notre langue. L'un est celui que nous connaissons, mais l'autre veut dire diviser et n'est plus employé depuis très longtemps. [...]. D'une certaine façon, partir c'est toujours se diviser. Ce n'est pas seulement la division entre l'endroit dont on part et l'endroit vers lequel on va, c'est aussi nous-mêmes qui nous divisons, qui nous partageons. [...] Une part de moi-même reste quelque part. Le mot « quelque part » prend ici de la force, c'est une partie, ou un endroit où quelque chose de moi demeure (p. 14-15).

Ce quelque-part, pour l'artiste en partance, c'est son « territoire-maison » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 174) qui à la fois le rassure et l'abrite, et toujours contribue à le définir. Il constitue, avec tout ce qu'il comporte en terme d'historicité, d'expérience et de subjectif, le lieu depuis lequel on regarde le monde, duquel on part, que l'on quitte pour mieux, le cas échéant, le retrouver. Car « toujours, si la maison est comme l'art, c'est parce qu'elle conjugue de toutes les façons ces deux éléments vivants : la maison et l'univers, le *Heimlich* et le *Unheimlich*, le territoire et la déterritorialisation » (p. 176). L'art encourage l'aller-retour. Pour re-voir, re-visiter l'identitaire-disciplinaire, et pouvoir ainsi le ré-inventer. C'est ce voyage, cette

« découverte du dehors » qui permet « une découverte ou une redécouverte du dedans » (Roux, 2007, p. 175).

La dimension identitaire, le « territoire-maison » est alors ancrage, fondement, et donc nécessité. Mais l'identité, pour Boucris et Freydefont (dans Lesage, 2008) peut être multiple et nuancée : « L'identité est un feuilleté qui empile les territoires et non une donnée monobloc et aisément homogène » (p. 21). C'est pourquoi Marie-Christine Lesage (2008) réfléchit autour du concept d'« altérité artistique » (p. 13). Envisager l'interdisciplinarité du point de vue de l'altérité (plutôt que de celui de la discipline), c'est la questionner dans sa substance complexe et diversifiée, au delà des dynamiques unilatérales de cloisonnement ou de décroisonnement, au delà même des supposés mélanges ou synthèses entre des présumées disciplines de départ. C'est favoriser l'aspect subjectivant de l'identité disciplinaire. Observer le phénomène interdisciplinaire avec la lentille de l'altérité permet de s'y inter-esser au sens étymologique d'être entre, au cœur du phénomène, pour en comprendre les mouvements internes, les dynamiques et les porosités.

2.2. La dynamique de l'*inter*²⁴

2.2.1. L'*inter* et l'*alter* comme intervalles ou interstices

Tous les jours, on interroge, on s'intéresse, on interprète. Par là, par ces postures de l'esprit, on plonge au cœur d'une matière pour être avec elle et agir sur elle. *Inter* signifie alors « entre » dans le sens où l'on crée un espace intermédiaire, interstice et intervalle, au sein même de la matière à laquelle on s'attache. Aussi, on connaît internet, l'interculturalisme, l'intersubjectivité, etc. Là, *inter* revêt toujours ce sens d'« entre », mais davantage dans une dynamique relationnelle. Il entre en relation. Il n'est plus seulement entremise ou entrepôt, il devient entreprise et médiation. Il

²⁴ Patrice Loubier (dans Hughes et Lafortune, 2001) et Marie-Christine Lesage (2008) proposent tous deux une certaine compréhension de la dynamique interdisciplinaire. Leurs pensées, qui ont mené à cette réflexion, ont déjà été abordées plus en détail dans la revue de littérature élaborée au chapitre I, section 3.1, p. 15.

s'inter-esse et inter-agit. Il crée des liens actifs, des intersections, met en contact, réconcilie, redistribue, recompose.

L'*inter* est donc à la fois brisure et lien. Dans le cas des pratiques artistiques, il crée un espace entre les médiums. Il travaille sur un creux, une béance, qui devient invitation et ouverture : « pas de synthèse ni de mélange, mais des nœuds de relations-écarts différentiels » (Lesage, 2008, p.25). Il ne s'agit pas ici de penser l'interdisciplinarité comme la nouvelle incarnation du vieux fantasme wagnérien de *Gesamtkunstwerk*, œuvre totale qui rassemble, cherche l'unification et le consensus. On cherche davantage à travailler sur les frontières et les porosités, en concédant à chaque médium ou chaque altérité artistique mis en jeu sa valeur propre, son identité, son étoffe. Pour Roland Huesca (2010), « produire du sens, c'est aussi travailler l'écart entre les choses » (p. 44). C'est donc admettre qu'il y a des choses, signifiées et signifiantes, pour pouvoir ensuite les mettre en relation et les faire travailler ensemble (collaborer) au sein du faire artistique et de l'œuvre. « Feu les principes unificateurs, l'heure est à la prise en compte de l'altérité, à ses dissemblances et à ses particularismes » (Huesca, 2010, p. 23).

La pensée de Daniel Sibony (1995 ; 2005) apporte une clé de voûte à cette réflexion par le concept de « coupure-lien ». Pour le philosophe et psychanalyste, « il y a une déchirure interne à l'œuvre » (2005, p. 187). Et c'est cette déchirure qui permet à l'altérité d'advenir, et ainsi à l'œuvre de faire œuvre :

Imaginons que l'œuvre soit déchirée, coupée en deux ; alors le rapprochement des deux parties révèle la faille qui les sépare et, en même temps, cette faille fait ouverture et rend possible leur rapprochement. C'est un travail sur la frontière, qui fonctionne comme coupure-lien, sexion incandescente, où ça brûle sans se consumer, suture vivace et tendue où masculin et féminin se séparent et se lient (Sibony, 2005, p. 187-188).

Daniel Sibony (2005) parle d'un « travail sur la frontière », d'un « travail de déchirure et de recollement », murmurant la métaphore sexuelle, et avec elle la présence de

l'Autre, le lien dans la chair, sensible, intime (p. 188)²⁵. Cette « coupure-lien » éclaire et discerne, sans discriminer. Elle permet de penser l'indécidable (Rancière, 2004; Saint-Gelais, 2008), d'esquisser une différentiation chère à la raison mais peu pertinente à la lumière du réel. Elle fait advenir l'autre et le même en dessinant des contours qu'elle gomme aussitôt, offrant simplement la possibilité de distinguer l'hôte de l'étranger, avant de les laisser devenir autres²⁶ (un? multiples?). Car cette indécidabilité, qui parcourt l'étoffe des pratiques artistiques *inter*, opère dans le tissage des territoires et des appartenances. Pour Thérèse Saint-Gelais (2008) :

Dans le contexte contemporain, il nous semble clair que ce qui se définirait comme indécidable ne peut être assimilé à une seule identité, à un seul territoire ou à une histoire fixe et invariable. Relations et mouvements prévalent entre objets, vérités et certitudes dans la production actuelle qui ne se laisse pas toujours aisément saisir ni même parfois percevoir (p. 13).

C'est dans ce tissage, cette « sexion » (Sibony, 2005, p. 188) que semblent se nouer – ou se jouer – les relations et mouvements dont parle Thérèse Saint-Gelais (2008). Dans l'espace laissé vide, ouvert, par la coupure [du] lien. Dans les *porus* (racine latine du mot « pore ») qui disent davantage que les pores de la peau ou de la roche : ils sont aussi « passages » et « conduits » (CNRTL, 2013). Ils induisent l'espace vide, la cavité, tout en nommant le lien, le chemin, la connexion propre à l'*inter*.

²⁵ Sibony (2005) va même plus loin. Pour lui, « la texture de l'œuvre, c'est la chair de l'artiste en proie à l'amour » (p. 188). Il entretient une vision presque biblique de l'activité artistique, où le créateur prend une majuscule, et fait œuvre dans la « greffe de vie » (p. 193) et le « don » (p. 198). Le mouvement qu'il décrit nourrit la recherche, mais tout le champ connotatif qu'il emporte avec lui est volontairement laissé de côté ici.

²⁶ L'« autre » est entendu dans cette réflexion selon ce qui le constitue étymologiquement. Le *Petit Robert* (2013) rassemble au sein de la même famille étymologique de « autre, *alter* » :

- l'idée de changement dans *ailleurs*, *altérer*, *altérité*
- l'idée d'échange dans *altercation* et *adultère*
- l'idée de générosité dans *autrui* et *altruisme*
- l'idée de différenciation : « par le grec, le français a reçu *allégorie* ("parole différente"), *allergie* ("réaction différente") ».

L'*inter* ainsi pensé propose l'appel de l'altérité artistique, celle-ci interagissant avec le même selon une dynamique de porosité. L'*inter* appelle l'*alter*, donc le provoque, le convoque, l'invite. Deleuze et Guattari (1991) suggèrent avec une formule restée célèbre la force créatrice du rapport à l'autre : « Autrui, c'est d'abord cette existence d'un monde possible » (p. 22). Considérer l'altérité force alors la création d'un espace commun et partagé. Le linguiste Pierre Ouellet (2007) creuse encore cette idée et dissèque la façon dont le rapport à l'autre « travaille » :

Tout contact social est d'abord vécu comme le rapport sensible avec une altérité, comme une ouverture ou une béance sur l'autre, au contact duquel on se « sociabilise » en sortant de soi, en échappant à son ego pour faire communauté dans une altérité partagée, dans une rencontre avec ce qui nous est mutuellement étranger, à soi comme à l'autre [...] (Ouellet, 2007, p. 19).

En soi, l'expérience fondamentale de la rencontre de l'autre ou de l'ailleurs installe, voire oblige une faille qui mène à la création d'un lieu de partage, espace d'accueil et de don, espace d'un ou plusieurs *à la fois*. Ouellet (2007) souligne que « dans tout don il y a un "vide" qui passe d'une main à l'autre : de la main vide de celui qui le recevra à la main vide de celui qui l'aura donné » (p. 30). Ce vide, cette béance, prend dès lors les allures d'un territoire fertile, fécondé par la rencontre. Le psychanalyste français Pierre Fédida, sous la plume de Georges Didi-Huberman (2005), pense ces espaces comme des lieux auxquels on pourra donner corps : « Vide et absence devenaient milieux, matières, mouvements, organes. En sorte que l' "intervalle", chez Pierre Fédida, possède bien dès le départ cette féconde double entente : structurale comme entre, phénoménologique comme antre [...] » (p. 21). Ces vides sont alors des pleins en devenir, des interstices créateurs d'hétérogène, nourris et construits par l'apport de l'autre.

L'espace de l'*inter* mettrait ainsi en mouvement les altérités artistiques, les liant et reliant, favorisant l'« ensemencement réciproque des pratiques » (Febvre, 1995, p. 41). L'« interartistique » (Lesage, 2008) est donc invitation, mais aussi voyage comme nous l'avons dit plus haut, « nomadisme » (Roux, 2007), porosité des frontières. Roland Huesca (2010) interroge alors : « Qu'est-ce qu'un être en soi ? Où

se trouve la limite avec l'autre ? Sous l'emprise de la déconstruction, le travail de la marge déploie ses re-marquages, prenant pour objet l'altérité et la différence, il interroge la logique des partages » (p. 72).

2.2.2. L'espace de l'*alter*

« L'hétérogène est nécessaire à l'art pour qu'il se maintienne et se renouvelle comme pratique vivante » écrit Marie-Christine Lesage (2008, p. 23). La présence de la différence, de l'autre ou de l'ailleurs s'érigerait alors en condition de survie artistique. Pierre Ouellet (2007) insiste sur cette dimension particulière de l'art : il est à la fois altération de la réalité et réalité alternative, et porte dans sa substance même les tissages de l'*alter* :

L'art et la littérature nous font faire l'épreuve sensible [...] de la genèse du sujet ou de l'apparition du singulier à travers l'expérience radicale de l'altérité, [...] de la dépossession de soi qui est la source des expériences extrêmes de la sensibilité, que Bataille et Heidegger, chacun à sa manière, ont évoqué sous le nom d'*ex-stase*, et qui relèvent de la découverte ou de la révélation d'une étrangeté du soi dont tout le monde partage l'expérience fondatrice (p. 33).

L'expérience de l'autre ainsi que l'expérience esthétique amènent à un mouvement d'extériorisation, d'exposition, d'expression²⁷. Le mouvement actif qu'elle engendre est ainsi dirigé vers le dehors. Dans ces processus, des tressages complexes et rhizomatiques dynamisent les espaces autour de l'œuvre, mais également en elle : entre œuvre et spectateur, entre créateur et œuvre, ou entre médiums. L'altérité et les relations qu'elle suppose et engendre modèlent l'art, pénétrant et animant ses différentes strates, proposant ses dynamismes. Nicolas Bourriaud (2001) a réfléchi ces espaces dans son *Esthétique relationnelle*. Pour lui, l'art est fait de « l'étoffe même dont sont faits les échanges sociaux » et crée des « espace[s] temps de l'échange » (p. 43).

²⁷ Le préfixe *ex-* provenant du latin « hors de » (CNRTL, 2013).

L'*inter* appelle l'*alter*, et l'*alter* crée l'*inter*. Mouvements de circulation autant que d'aller-retour incessants entre l'un et l'autre, l'un vers l'autre, l'un avec l'autre. L'interdisciplinarité ainsi pensée, plus qu'une étiquette posée *a posteriori* sur les pratiques, constituerait et ferait la pratique. Elle en dynamiserait les mouvements internes, les interrelations, les collaborations, les espaces à travailler. De l'*aïsthésis*, elle devient ainsi *poiésis* ; processus, mouvement, expérience, et non esthétique figée, forme, courant ou catégorie hermétique.

2.2.3. Devenir et devenir métis : la dynamique du « et »

Construire une réflexion de l'interdisciplinarité selon les dynamiques de l'*alter* et de l'*inter*, c'est la penser en marche, en train [de...]. Ainsi cette conception de la notion d'interdisciplinarité tend à épouser les mouvements internes à la substance, au phénomène, voire à ce que l'on pourrait nommer un faire *inter*. Dans les déterritorialisations et les reterritorialisations multiples qui l'animent se passent des devenirs :

La déterritorialisation et la reterritorialisation se croisent dans le double devenir. On ne peut plus guère distinguer l'autochtone et l'étranger, parce que l'étranger devient autochtone chez l'autre qui ne l'est pas, en même temps que l'autochtone devient étranger, à soi-même, à sa propre classe, à sa propre nation, à sa propre langue (Deleuze et Guattari, 1991, p. 105).

Il s'agit donc bien d'une sociabilité, d'une ouverture. On retrouve dans le devenir l'idée de cette « béance sur l'autre » dont parle Pierre Ouellet (2007, p. 19), puisque, dans la perspective de Deleuze et Guattari (1980) :

Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus proches de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient (p. 334).

Il n'est pas question alors ni de fusion, ni de synthèse, de dialogue ou de simple mélange. À l'écoute de la pensée deleuzo-guattarienne, l'*inter* attise la sociabilité du

devenir, ce « bloc de coexistence » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 358). Chaque territoire [identité, appartenance] mis en jeu présente des « zones de voisinage ou de co-présence » : les frontières se perméabilisent et les territoires, plutôt que de se mélanger, se conjuguent, deviennent ensemble, coexistent et collaborent. « Et à chaque seuil ou porte, un nouveau pacte ? » (p. 358).

De cette « alliance » deleuzienne – car « le devenir [...] est de l'alliance » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 291) – la réflexion s'ouvre presque naturellement vers la « pensée métisse » de François Laplantine et Alexis Nouss (2001), qui « entr[e] en résistance contre l'oppression de l'Un, de l'indifférenciation et de l'uniformisation croissantes ». Le métissage propose un double mouvement vers l'autre et vers soi, et comme toute expérience de l'autre, il crée une faille, une déchirure, éloigne de ce qui est à soi ou chez soi :

Le métissage est une pensée – et d'abord une expérience – de la désappropriation, de l'absence et de l'incertitude qui peut jaillir d'une rencontre. La condition métisse est très souvent douloureuse. On s'éloigne de ce que l'on était, on abandonne ce que l'on avait. On rompt avec la logique triomphaliste de l'avoir [...] (Laplantine et Nouss, 2001, p. 7).

L'*inter* comme le métissage sont mises en œuvre du composite, d'une alliance entre tel, tel ou tel élément. Ils sont milieux, systèmes ou multiplicités qui « ne cessent [...] de se transformer les unes dans les autres, de passer les unes dans les autres » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 305), et par là de suivre les mouvements de la contamination, de l'ordre du « virus » (p. 292) et du devenir. Lui-même est forcément multiple puisqu'il se nourrit de l'autre et ne peut advenir sans lui. Plus encore, les dynamiques que nous tentons ici d'identifier et de décrire semblent répondre à l'élément rhizomatique en ce qu'il est fait de « directions mouvantes » et « constitue des multiplicités » (p. 31). Le rhizome est « toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo* » (p. 37), et se visualiserait comme milieu et non comme ligne. Il s'architecture dans de multiples directions et dimensions. Il est épaisseur, connexions et mouvements :

le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et... et... et... ». Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. [...] C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu (Deleuze et Guattari, 1980, p. 37).

Tous ces concepts (devenir, multiplicité, rhizome et métissage) répondent à une dynamique du « et ». Pour Alexis Nouss (2005) : « le “et” a la responsabilité de toujours reconduire l'altérité » et de bâtir un « face à face où l'autre n'est jamais réduit au même, où la distance est maintenue lors même que le dialogue s'établit » (p. 40). Nouss (2002) se réfère d'ailleurs à Gilles Deleuze et sa pensée du « et » dans un article intitulé *Métissage, transculture et singularité* : le « et » n'est alors « ni une réunion, ni une juxtaposition, mais la naissance d'un bégaiement, le tracé d'une ligne brisée qui part toujours en adjacence, une sorte de ligne de fuite active et créatrice » (Deleuze, dans Nouss, 2002, p. 109).

Le « devenir métis » apparaît donc à la fois comme brisure et lien ; ni fusion ni différenciation : il est « co-naissance » (Nouss, 2005, p. 44) – naissance partagée voire gémellaire, respectant le singulier et l'identitaire de chacun – et connaissance en un mot. Il est expérience de l'autre, pratique de l'ouverture et de la rencontre :

Dans le métissage, les composantes créent un nouvel ensemble, un nouvel être ensemble, sans perdre leur identité, leur nature, leur histoire. La composition du minestrone ou du gaspacho relève du métissage, qui permet de reconnaître riz et légumes ou tomates et concombres; la julienne, moulinettisée, en est loin [...]. Le métissage n'est pas une valeur fixe, un état permanent ou une condition immuable, mais un processus qui permet de reconnaître la multi-appartenance, être ici et là, être ceci et cela, habiter des deux côtés de la frontière, emprunter une troisième voie entre homogène et hétérogène, fusion et différenciation (Nouss, 2005, p 10).

Pensée métisse, devenir, rhizome et multiplicité sont des concepts qui induisent et portent en eux-mêmes un mouvement constant, une dynamique de l'alliance

composite, qui relève de l'*entre*, à la fois verbe d'action (entre en connexion) et préposition (entre ci et ça, entre toi et moi). Ils apparaissent comme une voie parallèle, dans la réflexion, à l'interdisciplinaire.

2.3. De la danse : redéfinir, en écho

Les dynamiques et concepts dégagés ici entrent en résonnance avec toute une pensée actuelle de la danse (Bernard, 2001a, 2001b, 2002 ; Godard, dans Rolnik, 2005 ; Pouillaude 2004, 2009a, 2009b) et de ce qui se noue dans ses savoir-faire pratiques et son faire œuvre. Comment le *poïein* de la danse dialogue-t-il avec notre compréhension de l'*inter* ?

2.3.1. Ce qui fait œuvre de danse

La particularité de l'œuvre de danse est qu'elle n'existe pas hors de son présent. À la différence de la musique, du théâtre et de la performance qui laissent derrière eux textes, partitions et autres traces et supports tangibles et pérennes, la danse n'a que son évanescence. L'œuvre de danse n'est jamais alors totalement fixée ni acquise, mais toujours potentiellement changeante. D'autant plus que d'après Geisha Fontaine (2002), la représentation de danse diffère des moments de répétitions, et est vécue comme un « temps privilégié » où l'accidentel peut advenir (p. 59). L'œuvre de danse advient ainsi dans le présent, se consumant alors même qu'elle se construit. Elle est en elle-même toujours autre, renouvelée et reconduite.

Frédéric Pouillaude (2004 ; 2009a, 2009b) s'est particulièrement intéressé à la question de l'évanescence de la danse et de l'œuvre de danse, allant même jusqu'à remettre en cause son existence dès le titre de son ouvrage : *Le désœuvrement chorégraphique* (2009b). Dès 2004, il évoque cette question dans un article intitulé *Scène et contemporanéité*. Il y avance que « la danse ne s'est jamais donnée à voir autrement que de présence à présence, dans un espace de simultanéité à soi et aux autres qui est précisément ce que l'on nomme une scène [...] » (p. 12). La scène revêt ici les allures d'un « tiers espace » (Roux, 2007, p. 72) qui, par l'institution des

divers codes et rituels de la représentation, deviendrait visible et lisible. La scène, comprise non comme simple architecture physique, mais plutôt comme dispositif ou instance de contemporanéité, serait principe d'existence de la danse comme œuvre – si œuvre de danse il y a –, comme acte de représentation artistique. « L'œuvre chorégraphique n'a d'autre subsistance que la scène elle-même » selon Pouillaude (2004, p. 13) :

C'est uniquement à travers la structure scénique que la danse peut se constituer et s'offrir en œuvre. [...] C'est seulement par l'adresse intentionnelle et le partage explicite des actants et des regardants qu'un objet tiers peut s'extraire, ouvrant la possibilité d'une œuvre (p. 12).

La danse n'existerait donc comme œuvre que lorsque les conditions d'une « contemporanéité » sont complétées, soit « une simultanéité neutre se marquant elle-même d'insuffisance et aspirant à l'unité d'une communauté substantielle » (Pouillaude, 2004, p. 11). Elle ne s'imposerait que lorsque l'« espace temps de l'échange » (Bourriaud, 2001, p. 43) déjà évoqué plus haut prendrait corps, et le dispositif scénique en permettrait l'émergence. Cet « espace temps de l'échange » semble d'ailleurs faire condition pour toute œuvre d'art. Selon Rancière (2004) :

Ce que le singulier de « L'art » désigne, c'est le découpage d'un espace de présentation par lequel les choses de l'art sont identifiées comme telles. Et ce qui lie la pratique de l'art à la question du commun, c'est la constitution, à la fois matérielle et symbolique, d'un certain espace-temps, d'un suspens par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible (p. 36).

Daniel Sibony (1995), dans son essai *Le corps et sa danse*, entretient le même sentiment tout en mettant l'accent sur un dialogue de corps à corps qui serait propre à la danse. D'après lui, la danse « exige toute une pensée de l'espace-corps [...] [Elle] est l'art de la rencontre – d'un corps avec l'Autre qu'il invoque ou révèle » (p. 87). Le spectateur de danse fait l'expérience de l'altérité au cœur de la représentation, ainsi que le danseur lui-même, qui rencontre l'autre au sein de son propre corps.

2.3.2. La danse comme brisure : art de la faille, vers la rencontre

Le corps dansant est souvent perçu comme un défi au réel et aux lois physiques qui le régissent. Un défi au corps par le corps, en somme. Henry-Pierre Jeudy (1998) tente de saisir l'étrangeté de ces relations entre images du corps mises en rapport dialogique par le dispositif spectaculaire : le corps devenu « spectre » imposerait une image qui défie l'image du corps du spectateur, alors confronté à une sorte « d'altérité absolue » (p. 76). D'après le philosophe, « le paradoxe de la danse est de donner naissance au corps tout en consacrant son irréalité par le mouvement. [...] C'est le corps-monde qui se donne comme événement unique » (p. 49). La danse offrirait donc une expérience esthétique particulière, où l'image du corps n'est pas questionnée, justement, par une « simple » image, mais par le mouvement, par un dialogue kinesthésique, qui s'insinue de corps à corps. L'altérité semble ainsi s'inviter dans les interstices qui construisent l'espace de la représentation et de l'émotion esthétique.

Dès lors, le spectateur connaîtrait, toujours à l'écoute de Jeudy (1998), une « situation de négation de ses propres manières de figurer le corps, brisant la relation spéculaire qui est à l'origine du spectacle » (p. 51). Une brisure encore, pour offrir un espace à combler, un manque créé par la danse elle-même, un désir, une soif. Comme pour toute œuvre d'art, le spectateur travaille véritablement à la création de l'événement-œuvre de danse. Il est une des substances de l'œuvre, une de ses parties, de ses matières. À la fois regard et complément. Pour Paul Ricoeur (1985), l'œuvre « résulte de l'interaction entre le texte [ou la pièce] et le lecteur [spectateur] » (p. 245) selon des techniques, des « rhétoriques » qui vont permettre à l'œuvre de se rendre « communicable » (p. 232). Une dynamique double s'insère ainsi entre le regard du spectateur et l'œuvre : il la construit autant qu'il est construit par elle. C'est ce que Ricoeur appelle le « pacte de lecture » (p. 235). Dans cette perspective, « la phénoménologie de l'acte de lecture, pour donner toute son ampleur au thème de l'interaction, a besoin d'un lecteur en chair et en os, qui, en effectuant le rôle du lecteur préstructuré dans et par le texte, le transforme » (p. 249). Agissent alors à la fois ce qu'Umberto Eco (1994) appelle *l'intentio lectoris* –

du lecteur – et *l'intentio operis* – de l'œuvre – dans l'interaction qui élabore l'expérience esthétique. D'après Jauss (1978), l'artiste et le public sont réunis dans un même espace, voire un même *socius*, et « conçoivent leur pratique de l'art comme une activité constructive, créatrice, comme l'exercice d'un "pouvoir poïétique" » (p. 138). Il y a donc dans la relation à l'œuvre une ouverture de l'œuvre « sur son "dehors", sur son "autre" » (Ricoeur, 1985, p. 230), une action réciproque de l'un (le dehors) sur l'autre (l'œuvre) qui s'affectent²⁸ mutuellement, dans un rapport de transformation et d'altération. Celles-ci ne peuvent advenir que si des repères communs sont présents entre l'œuvre et son public, comme des préalables à la signature du « pacte de lecture ». En effet, selon Ricoeur (1985), l'auteur « n'atteint son lecteur que si, d'une part, il partage avec lui un répertoire du familier, [...] et si, d'autre part, il pratique une stratégie de défamiliarisation par rapport à toutes les normes que la lecture croit pouvoir aisément reconnaître » (p. 248). Pour affecter, pour surprendre, pour éveiller. En ce qui concerne les œuvres chorégraphiques, l'empathie kinesthésique, le rapport à son propre corps, au corps de l'autre et au mouvement peuvent constituer ces repères communs, agents qui rapprochent et réconcilient le même et l'autre.

Ce qui singularise la danse dans son rapport au spectateur, c'est la façon dont elle invite les regards dans son « espace temps de l'échange » (Bourriaud, 2001, p. 43) : le mouvement comme invitation, le geste comme ouverture :

Dans ce jet du corps, la présence du témoin est appelée. La danse est l'épure d'une pensée qui s'incarne vraiment si d'autres la lisent ; ils l'inscrivent de leur lecture. Sinon elle est là, ouverture en attente d'être formulée, par eux. Le corps danseur en donne la première trace, la première inscription, mais il lui manque toujours l'autre pour exister (Sibony, 1995, p. 74).

²⁸ Selon Ricoeur (1985), *l'aisthesis* explore les « manières multiples dont une œuvre, en agissant sur un lecteur, l'affecte. Cet être affecté a ceci de remarquable qu'il combine, dans une expérience d'un type particulier, une passivité et une activité, qui permettent de désigner comme *réception* du texte l'*action* même de le lire » (p. 243).

La danse a besoin de l'*alter* pour faire œuvre, et centralise ce rapport à l'autre dans le corps, avec le corps, pour un rapport de corps à corps. Mais la relation à l'autre se formule également au cœur du faire du danseur.

2.3.3. La danse : mouvements d'altérations

Le danseur (comme le comédien, le performeur ou l'artiste de cirque) entretient une affinité particulière avec son corps : le corps dansant n'est pas le corps du quotidien. Il est à la fois outil de travail, instrument, vecteur d'expression [artistique], d'un mouvement vers le dehors, d'un aller-vers hors de soi. D'un mouvement à l'autre, l'image du corps s'altère toujours et change. Pour Céline Roux (2007) : « L'état de danse suppose la mise en place d'une fiction du corps, comprise non pas comme "récit" [...], mais comme "feinte" » (p. 41). Il engendre par là une mise en jeu de la corporéité et des images du corps chez le danseur. Ce même « état de danse » se retrouve chez Hubert Godard (dans Rolnik, 2005). Pour l'atteindre, le danseur qui s'échauffe « enlève les peaux qui sont sur lui, à l'infini », pour « être neuf à nouveau » et créer sa danse (s.p.). Ainsi, selon Sibony (1995), la danse offre au danseur « une approche de son propre corps en tant que proche et étranger, sous la main et insaisissable ». La danse est toujours à créer, constamment à recréer : elle apparaît comme « rencontre du corps par lui-même, du corps en tant que monde », du corps événement, qui n'est ce corps que dans le présent du faire et du vivre de la danse (Sibony, 1995, p. 12). Le corps n'est pas seulement mis en mouvement, il devient lui-même mouvement et altérité, animé par des coupures-liens multiples, organisant son espace interne, rendu quasi arachnéen, rhizomatique. Celui qui regarde est alors face à un corps en devenir perpétuel : la danse devient quête, « à la recherche du corps à venir », toujours autre (p. 10). La création en danse se façonne donc intrinsèquement de l'*alter* :

Altérer un geste, c'est le « fictionner » autrement. C'est remettre en cause son système de coordinations, c'est le mettre dans un état limite, à l'épreuve d'un autre contexte. [...] Se crée alors de l'innommé, du pas-encore-nommé ou identifié, un geste ni « autre », ni même (Godard, dans Rolnik, 2005, s. p.).

Pour Godard (dans Rolnik, 2005), créer du mouvement part d'une « interprétation de la corporéité d'autrui » qui exige « d'accepter d'être touché par autrui pour entrer dans son jeu sans pour autant fusionner, accepter en d'autres termes de le rêver » (s.p.), de maintenir ou de créer une distanciation entre soi et l'autre (même si l'autre est en soi ?), d'envisager une brisure, qui elle-même rend possible l'interprétation. Le corps dansant invite alors des corps en son sein : corps à la fois sujets et matières, histoire(s), sensibilité(s) et affects, corps qui s'altèrent de mouvement en mouvement, se transforment, deviennent autre. La notion même de corporéité, étudiée par Michel Bernard (2001a, 2001b, 2002), enracinée dans sa substance « plurielle, dynamique et aléatoire comme réseau d'un jeu chiasmatique instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes » (2002, p. 527), pense cette porosité dynamique du corps²⁹.

Le jeu d'altérités et d'altérations investit l'espace interne de la corporéité du danseur, qui « altère [...] le sens d'un mouvement *a* en le pénétrant d'un mouvement *b* » (Brown, dans Bernard, 2001b, p. 10)³⁰. Là encore, le devenir et ses porosités interviennent à l'échelle minime – et intime – du mouvement qui se fait. Sous le regard de Céline Roux (2007), le corps dansant, dans son devenir perpétuel, pénètre un lieu interstitiel : « Le mouvement dansé suppose l'éternel renouveau où la pose, au sens de se re-poser, n'existe pas puisque tout mouvement est transition et surgissement. Le corps est alors « entre deux mondes », [...] il est en suspend entre le visible et l'invisible » (p. 42).

²⁹ Michel Bernard (2002) préfère en effet la notion de corporéité à la notion de corps, en ce qu'elle est « "anticorps" ou [...] subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de "corps" » (p. 523). En effet, selon lui, « l'acte créateur n'[est] pas le fait et l'apanage du pouvoir inhérent à un "corps" comme structure organique permanente et signifiante, mais du travail d'un réseau matériel et énergétique mobile et instable de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées » (p. 526).

³⁰ Michel Bernard (2001b) cite ici Trisha Brown pour appuyer l'idée d'une sorte de « "distribution démocratique" de la corporéité » (p. 10).

La danse ainsi pensée serait art des strates et des interstices, espaces invitant l'Autre à intervenir ou interférer. En effet, « La première altérité, ce n'est pas l'Autre extérieur, mais plutôt cette dissociation dans chacun de mes sens » selon Godard (dans Rolnik, 2005, s.p.). Ce sont les rapports d'hétérogénéité qui animent les sens et la corporéité qui font la danse. L'interprétation du danseur – dans l'intercorporéité et l'intersensorialité qu'elle suppose ou dispose – crée elle-aussi cet espace de l'*inter*, cet antre entre deux, trois ou dix corps, entre lesquels on forge des espaces, des temporalités, des tensions, pour faire survenir la danse : « Vibration du corps dans sa quête de l'autre corps qui est le sien, la danse questionne le corps de l'Autre, son existence, sa forme, ses possibles » (Sibony, 1995, p. 79).

Enfin, « la danse, c'est avec le corps qui en passe par le corps. C'est l'art de l'entre deux corps béant sur l'espace » (Sibony, 1995, p. 33). Le *poïein* de la danse épouse alors les dynamiques de l'*inter* : ses béances, ses relations, ses partages. À l'écoute de Michèle Fevre (1995), peut-être favorise-t-il la mobilité de cet art, qui s'invite dans des espaces aussi divers que ceux des galeries, des rues ou des théâtres : « Ce nomadisme topographique, cette souplesse fondamentale de la danse, son statut d'émigrée permanente ou de squatter innovante en ont peut-être fait la visiteuse idéale des autres arts ! » (p. 33). Elle qui « brouille les partages » (Huesca, 2010, p. 71), les réinvente, questionne ses territoires disciplinaires et identitaires. Ses matières à la fois *inter* et *alter* la poussent à la remise en question, à la prise de risque dans la mise en présence de l'autre à différentes échelles, dans les strates et leurs interstices qui constituent son faire.

Conclusion

L'interdisciplinarité est un défi pour l'objet qu'elle considère, qu'il soit processus, œuvre, chercheur ou artiste. Elle l'expose, l'expatrie, hors des remparts protecteurs d'une *polis*-discipline, à la fois *Polis* et *police*. *Polis* au sens antique du terme, de Cité, de communauté fondatrice, qui va accompagner son « citoyen » dans son processus de subjectivation. La *Polis*-discipline est un système repère qui agit comme ancrage identitaire, comme guide. Son pendant est de façon ludique flanqué

de son homonyme au sens moderne : la *police*-discipline devient agent de contrôle de l'ordre. Selon Foucault (1975) et Launay (2001), elle est plus répressive, stérilisante, voire *docilisante*. Disciplines et interdisciplinarité sont des notions pétries de paradoxes, qui se nouent autour de doubles mouvements : entre sujétion et subjectivation, entre définition et assignation, entre formation et déformation. Ces mouvements font partie intégrante du paradigme disciplinaire.

Pour Jacques Rancière (2004) :

L'art consiste à construire des espaces et des relations pour reconfigurer matériellement et symboliquement le territoire du commun. Les pratiques de l'art *in situ*, le déplacement du film dans les formes spatialisées de l'installation muséale, les formes contemporaines de spatialisation de la musique ou les pratiques actuelles du théâtre et de la danse vont dans le même sens : celui de la dé-spécification des instruments, matériaux ou dispositifs propres aux différents arts, de la convergence vers une même idée et pratique de l'art comme manière d'occuper un lieu où se distribuent les rapports entre les corps, les images, les espaces et les temps (p. 35).

Il s'agit alors, pour la danse comme pour l'art, de « se dissoudre dans le collectif » selon une expression empruntée par Godard (dans Rolnik, 2005, s.p.) à Lygia Clark. L'indécidabilité entre l'art et la vie, qui point de plus en plus dans les dispositifs de représentation actuels, comme l'ouverture voire l'annulation des frontières disciplinaires, participent de cette poussée, cette impulsion de l'art comme fait *inter* et *alter*, cette impulsion de l'art vers la vie, vers les gens.

Le défi interdisciplinaire est celui de l'hors de soi, de l'aventure par delà le « territoire maison » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 174) que propose (ou impose) la discipline. Ce territoire est empli, traversé d'identités et d'égos disciplinaires, qu'il ne s'agit pas d'abandonner, puisqu'ils portent l'historicité de l'artiste, ses apprentissages, mais aussi les traditions et héritages qui forment notre *épistémè*. Peut-être faudrait-il tenter de poser d'autres mots sur les choses, réfléchir d'autres voies. Car « le verbe trace et retrace les limites », inévitablement (Huesca, 2010, p. 69).

Marie-Dominique Popelard (2007) remarque, dans un article intitulé *Sur l'altérité disciplinaire* :

A déplacer les couples même/autre, ou soi/autre, il se pourrait bien que chacun n'ait plus d'identité que par les relations qu'il entretient avec les autres. Car au nom du problème débattu, de l'urgence de son traitement, on peut imaginer que chacun se mette à « en rabattre » sur la force supposée de « sa » théorie, pour l'adosser à celle des autres, et même la renforcer par les apports de tous. Voilà ce qui pourrait ne pas incliner à comprendre la question « quel autre ? » comme inclinant à choisir le(s)quel(s) vaut (valent) comme autre(s) mais plutôt à tous les convoquer pour « faire des mondes ». (p. 293).

Le défi interdisciplinaire est aussi celui là : faire des mondes, métisser les uns des autres, dans l'alliance tout en préservant à la fois une part de singularité et de différence. Faire des mondes où l'identitaire est davantage tissage qu'uniformité, dont les parentés seraient diversifiées, mais bien existantes. Il s'agirait d'avouer « être un pervers polymorphe de l'identitaire [...], confesser un donjuanisme de l'appartenance » (Nouss, 2005, p. 44). De, ou dans la rencontre, naîtrait alors l'[a]entre discipline, devenu espace de partages, de dépossessions, de porosités.

Pour décrire ces mouvements d'altérations au sein des pratiques artistiques, Manon Oigny (2013), chorégraphe et professeure invitée à l'UQAM, aime parler de « contamination positive ». Frédérick Gravel évoque de son côté la « référence » (journal du chercheur). Hybridation³¹ ? Métissage ? Chaque terme porte ses

³¹ Les notions d'hybride ou d'hybridation, pourtant suggérées entre autres par François Frimat (2010 ; 2012), ont été moins considérées par cette recherche que le métissage, qui porte davantage les signes d'une mise en présence d'altérités plutôt que ceux d'un mélange ou d'une synthèse. Selon l'investigation qui en a été faite (Frimat, 2010 ; Molinet, 2006 ; Nouss, 2002) l'hybridation, en tant que processus, répond en certains points à la dynamique du métissage : « elle peut [...] être observée comme un processus continu, qui permet à une forme d'être toujours en devenir, c'est-à-dire de se transformer, se renouveler, et se différencier » (Molinet, 2006, p. 8-9). Mais l'hybride enchâsse d'autres connotations, comme celle d'un changement de forme et de nature profonde. Les monstres de la mythologie grecque, hybrides et hybridés, en sont le premier exemple. La figure la plus connue reste le Minotaure, fils de Zeus (ayant pris la forme d'un taureau) et d'Europe. L'hybride penche alors davantage vers les questions formelles (hybride de quoi et

nuances, ses teintes, ses espérances, ses horizons d'attentes ou ambitions. On pourrait également multiplier les dénominations *ad hoc*, comme le suggère Patrice Loubier (2012). Car même si elles sont toujours à définir, elles ont l'avantage d'ouvrir les champs de réflexion, et de « substantialiser, de moins nous faire croire [à une sorte de pré-] substance ontologique, permanente » des choses. Rester fidèle au faire, en somme, le plus possible, pour résister au défaut du discours face aux richesses et aux diversités que la pratique, le faire et le relationnel du terrain proposent.

La présente réflexion, à la fois sur la notion d'interdisciplinarité, le phénomène interdisciplinaire et les dynamiques de l'*inter* et de l'*alter* permet d'appréhender le terrain de la pratique selon une sorte de « *géo-poïétique* ». On fait ici référence à la « *géo-esthétique* » de Roland Huesca (2010), qui investit la création artistique selon des territoires, des cartographies. Il s'agit donc de déceler au sein du terrain de recherches les identités, territoires et appartenances de chacun ainsi que leurs rapports, leurs déplacements et les dynamiques à l'œuvre dans le faire *inter*.

quoi ?) : « Ce que l'on nomme art hybride, pourrait apparaître ainsi comme un art qui provient du croisement de plusieurs formes, engendrant une nouvelle forme, nécessairement *extraordinaire*. Cette forme extraordinaire, l'hybride, est de surcroît liée au caractère du monstrueux, posant ainsi en prémisse un rapport, une proximité entre la figure et la forme » (Molinet, 2006, p.4). François Frimat (2010) fait remarquer que « La notion d'hybride installe [...] dès le début de son histoire le risque d'un glissement, malheureusement très actuel, du typologique à celui de l'évaluation » (p. 31). Molinet (2006) évoque cette tendance évaluative – et souvent péjorative – présente dans la notion d'hybridation dès son étymologie : « la formation du mot *ibrida* en latin nous renvoie à "bâtard", "sang mêlé", amenant ainsi à un acte de transgression qui s'avère inattendu, brisant le cours normal du temps... *Ibrida* est devenu *hybrida* par rapprochement avec le grec *hubris*, signifiant "excès, ce qui dépasse la mesure", voire dans un autre sens, "viol, outrage". La démesure comme le viol sont deux éléments perçus négativement, même si les époques moderne et contemporaine attribuent néanmoins une dimension toute autre à la notion de démesure, voire d'outrage » (p. 6). Pour toutes ces raisons, le concept de métissage a davantage éveillé mon attention puisqu'il laisse de côté les aspects formels et évaluatifs, qui ne sont pas au centre de cette recherche. Zone ombragée alors, dans notre promenade, que celle de l'hybride.

CHAPITRE III

VOLET ETHNOGRAPHIQUE : LE TERRAIN [DE JEU]

Observation participante du Grouped'ArtGravelArtGroup (GAG) en processus de création de la pièce *Usually Beauty Fails*.

Montréal, été et automne 2012.

Par le Grouped'ArtGravelArtGroup. Avec Frédérick Gravel (chorégraphe, interprète et musicien), Ivana Milicevic (assistante à la création), Stéphane Boucher et Philippe Brault (musiciens et compositeurs), Alexandre Pilon-Guay (régisseur et concepteur lumière), Jamie Wright, Francis Ducharme, Gaëtan Viau, Kimberley de Jong, Brianna Lombardo et Frédéric Tavernini (interprètes).

Introduction

Voici le cœur de la recherche, son noyau d'expérience : le terrain d'observation effectué aux côtés de Frédérick Gravel et de sa « gang », comme il aime l'appeler, a coloré la recherche et la rédaction de ce mémoire par toute la richesse apportée par la pratique de l'observation participante et les échanges avec les artistes créateurs. Le choix s'est porté sur le processus de création de *Usually Beauty Fails* pour différentes raisons, intuitives ou plus objectives. J'avais découvert le travail du GAG à l'automne 2010 grâce à *Gravel Works*, pièce alors reprise dans sa troisième version au Théâtre La Chapelle à Montréal. Plus que par sa forme ou son esthétique « entre virtuosité brute et coexistence des genres artistiques » (www.lachapelle.org), j'avais été frappée par la rencontre qui s'opère au sein de cette œuvre entre un faire et une réflexion sur ce faire, l'un et l'autre s'associant, s'intégrant, se questionnant mutuellement. La danse y est inscrite au cœur des problématiques de la pratique de l'art en général, ce qui met en évidence son rôle sur la scène artistique récente : son statut de « squatter innovante » ou de « visiteuse idéale des autres arts » (Febvre, 1995, p. 33).

Se pencher sur ce faire qui engage acteurs, musiciens et danseurs dans un même espace paraissait stimulant et porteur. Engageant aussi une personnalité comme Frédérick Gravel, qui se dit « chorégraphe, danseur, musicien, éclairagiste, un peu

chercheur et assez penseur » (programme de *Usually Beauty Fails, Danse Danse*, 2012)³². Gravel, artiste au pluriel qui aime indéniablement penser et discourir, fait de cette pratique plus théoricienne un des ingrédients de son art. L'œuvre de Gravel joue et déjoue, en quelque sorte, le pli théorie-pratique : on y perçoit un travail de mise en abîme de la réflexion sur la danse et sur l'art par la danse et les arts eux-mêmes. Il m'intéressait donc de poursuivre ma promenade sur ce terrain là, promesse de riches conversations, mais aussi d'échanges entre identités et altérités artistiques disparates.

Ce chapitre tente de relever les « conduites créatrices » (Passeron, 1996, p. 75) qui ont travaillé à la création de l'œuvre *Usually Beauty Fails*, et de provoquer une sorte de mise à distance du faire à travers les discours qui l'ont à la fois animé et révélé. Ainsi, on cherche à opérer une mise en mouvement du *poïein* observé et à questionner la compréhension de la dynamique de l'*inter* élaborée au chapitre précédent, à la lumière du terrain de recherche. Ce qui suit constitue donc une sorte de rapport réflexif du terrain observé, articulé selon la question de recherche et les méthodes d'analyse des données choisies et précédemment explicitées. Il sera surtout descriptif, puisque « [e]n tant qu'anthropologie du créer, la poïétique reste positivement descriptive » (Passeron, 1996, p. 26). Or :

Il ne saurait y avoir de description pure. Toute description est description par (un auteur) et description pour (un lecteur). Toute description est située par rapport à une histoire, une mémoire et un patrimoine et est construite à travers un imaginaire. Bref, la description est une activité d'interprétation (ou si l'on préfère de traduction) de significations médiatisées par un chercheur (qu'il convient alors d'appeler un auteur) [...] (Laplantine, 2010, p. 108).

Cette description est ainsi à la fois élaborée et influencée par mon regard, mais aussi par l'orientation que suggèrent la recherche et son protocole. C'est donc une description au conditionnel, consciente de son orientation.

³² Voir annexe B. 1, p. 190.

1. Le canevas du terrain : le qui-que-quoi, et le comment

Sessions d'observation	Session 1 : mi-juillet 2012	Session 2 : fin septembre 2012	Session 3 : mi-octobre 2012
Durée	deux semaines	une semaine	une semaine
Lieu (Montréal)	Département de danse de l'UQAM	Circuit Est – Centre Chorégraphique	Centre Segal
Personnes présentes	Chorégraphe, assistante à la création, interprètes	Chorégraphe, assistante à la création, interprètes, musiciens et régisseur	Chorégraphe, assistante à la création, interprètes, musiciens et régisseur + intervenants occasionnels (producteur, photographe, vidéaste, future répétitrice, regards extérieurs, etc).

Figure 3.1 : Tableau repère du déroulement du terrain d'observation³³.

1.1. Qui

La création de *Usually Beauty Fails* regroupait les interprètes Jamie Wright, Francis Ducharme, Kimberley de Jong, Brianna Lombardo, Gaëtan Viau³⁴ puis Frédéric Tavernini et Frédérick Gravel. Ivana Milicevic, présente tout au long du processus, a agi comme assistante à la création. Les musiciens Stéphane Boucher et Philippe Brault sont arrivés en studio durant la deuxième session de travail au mois de septembre, ainsi qu'Alexandre Pilon-Guay, régisseur et concepteur lumière³⁵.

Tous forment une communauté, où chacun peut proposer, discuter, avancer, *leader* le groupe à un moment donné ou à un autre selon sa sensibilité, sa disponibilité et ses compétences. De manière générale, au sein des danseurs, on compte les « anciens » (Frédérick Gravel et Ivana Milicevic bien sûr, mais aussi Jamie Wright et Francis Ducharme) qui transmettent aux « nouveaux » (Gaëtan Viau, Kimberley de

³³ Ce tableau s'attache aux sessions d'observations effectuées, et non au calendrier de répétition des artistes, plus large et conséquent.

³⁴ Gaëtan a participé à la première session de création à l'été 2012.

³⁵ Voir notices biographiques, annexe B. 2, p. 194.

Jong, Brianna Lombardo et Frédéric Tavernini) les *habitus*, les façons de faire (et de penser) la création du GAG. Chez les « anciens », on sent une maîtrise et une compréhension accrue de la signature chorégraphique Gravel. Ils connaissent la matière et la manière fondamentale. Quant aux « nouveaux », chacun d'entre eux apporte son identité et sa relative naïveté face à ce qui est proposé, questionnant tout en alimentant la gestuelle, poussant les autres à expliciter dans le discours ce qui est recherché, faisant naître une réelle démarche de transmission de tout un savoir expérientiel (presque un patrimoine, une mémoire). Tous cherchent et recherchent toujours la singularité de ce savoir et réfléchissent sur ce qu'ils créent, sur « ce que c'est cette chose-là »³⁶ (Gravel, journal du chercheur).

1.2. Que

J'ai observé trois sessions de travail (voir tableau repère à la page précédente) : l'une au Département de danse de l'UQAM pendant deux semaines (à la mi-juillet 2012), une deuxième à Circuit Est – Centre Chorégraphique qui s'étalait sur une semaine (fin septembre 2012), et une dernière au Centre Segal, sur une semaine également (à la mi-octobre 2012). J'allais en studio entre deux et six heures par jour, pour maintenir un rythme soutenu et une certaine continuité dans l'observation tout en permettant à cette communauté de créateurs de se retrouver parfois à huis clos.

À travers ce chapitre seront surtout traitées les deux premières sessions de répétition, car c'est là que se noue l'intérêt de l'expérience de terrain par rapport à la présente réflexion : recherche de et dans la matière, mise en relation et en circulation des faïces, collaboration des artistes, etc. La troisième session, consacrée à la mise en forme « finale » de la pièce – tout du moins à une première mise en forme « finale » – a selon moi été la plus laborieuse, entre fatigue, doutes et légères tensions à l'approche de la première, qui appartiennent davantage à l'intimité des créateurs qu'au regard du chercheur. J'ai donc été moins présente que pendant les deux premières, l'ensemble étant déjà, à un certain niveau, « joué ».

³⁶ Question que Frédérick Gravel se pose, en ces termes, de manière récurrente.

Généralement, les répétitions s'étalaient sur cinq à six heures par jour, comptant une pause d'une vingtaine de minutes à mi-parcours. L'organisation des répétitions était ouverte, particulièrement pendant la première session de travail. Le « plan de *match* » était sujet à changements, selon ce que le travail en cours suggérait (matière, idées, images, etc.) ou obligeait (fatigue, blessures, disponibilités de chacun). Le travail s'élaborait alors de manière intuitive. Des éléments de la gestuelle future étaient déjà présents, issus de sessions de création préliminaires réalisées en petit comité les mois précédents. Un canevas de base, presque un vocabulaire préliminaire est alors connu des « anciens », et architecture les journées de travail. Ces premières ébauches doivent être transmises aux interprètes qui ne les connaissent pas, mais aussi composées dans l'espace, travaillées, approfondies, etc.

Voici un aperçu de « ce qui est là » (déjà ébauché) de l'œuvre en devenir, au début de la session 1³⁷ :

- le « *harsh* » : section chorégraphique polyphonique de groupe.
- les « bassins » : section chorégraphique de groupe sur un menuet.
- le « *stop motion* » : section chorégraphique de groupe animée par des arrêts et des reprises.
- le « duo des filles » : duo de Brianna et Jamie.
- le solo de Francis
- le solo de Brianna
- le solo de Jamie

À cela s'ajoutent de nombreux paramètres, voire motifs d'improvisation, issus des processus de créations antérieurs et des rencontres qui ont précédé cette première session de création. Nombre d'entre eux se font en duo et travaillent sur une transformation, voire une altération du rapport entre partenaires induit par la danse sociale, mais aussi de l'esthétique des danses de couple. Ils s'attachent à un trait

³⁷ À cause des difficultés posées par la question des droits d'auteur, la captation vidéo de *Usually Beauty Fails* n'a pu être jointe aux annexes de ce mémoire.

caractéristique (comme la verticalité par exemple, ou encore la prise d'espace) et l'exacerbent, cherchant ainsi à faire naître des motifs et des rapports (à l'espace, au partenaire, etc.) nouveaux³⁸.

Au début des répétitions, l'une ou l'autre des sections de groupe est souvent mise sur la table et soumise à la question des interprètes. Après la pause, et selon ce qui a émergé des premières heures de travail, on poursuit ou l'on passe à autre chose. Généralement, des improvisations sont « lancées » en deuxième partie de répétition. Parfois, plusieurs espaces de travail se distribuent. Par exemple, Francis travaille son solo dans un coin du studio pendant que Jamie et Brianna « repiquent » de la gestuelle à partir d'une vidéo en vue de la retravailler ensuite en groupe, alors que Kimberley et Frédéric Tavernini cherchent un duo. Frédéric Gravel et Ivana se retrouvent alors à butiner d'un espace à un autre : « J'ai toute ma gang, chacun travaille, puis j'interviens » (Gravel, journal du chercheur). Après une phase de transmission ou de création de la gestuelle, tous deux l'observent, puis retournent dans la matière, la modifient, l'interrogent. Et ça avance « de même », par essais-erreurs. Plus tard dans le processus de création (à partir de la deuxième session d'observation, mais surtout dans la troisième), des impératifs voient le jour quant à l'organisation des répétitions : le tournage d'un teaser promotionnel, l'approche de la première en Finlande³⁹, etc.

1.3. Quoi

Dès les premiers jours d'observation, je comprends que je vais avoir à faire à un processus de création particulièrement démocratique, nourri par les discussions et les réflexions de chacun. Très tôt, j'ai senti que le groupe fonctionnait selon une sorte d'« aventure de partage » (journal du chercheur) : partage de la langue (tous jonglent entre français et anglais), partage des pensées, sensations ou intuitions,

³⁸ Nous y reviendrons à la section 2.1.2. du présent chapitre, p. 78.

³⁹ La première a eu lieu le 30 octobre 2012 à Helsinki (Finlande).

partage du travail, des plaisirs, des doutes. L'atmosphère de travail est à la fois studieuse et décontractée : « Travail naturel » (journal du chercheur).

Frédéric Gravel occupe plusieurs places en même temps, dans « une sorte de méta-temporalité (une sorte de temporalité transversale) » (journal du chercheur). Il évolue au cœur du processus tout en bénéficiant d'un certain recul et d'un certain contrôle. Il vit cette création en tant que danseur, mais aussi musicien, chorégraphe, auteur, le plus souvent tout ça à la fois, parfois l'un après l'autre. Il la vit de l'intérieur depuis ses différentes postures, tout comme il la survole, l'anticipe (?), l'explore. Il observe, danse, parle, pense, choisit, élit, écrit, écoute, propose, tranche. Mais il impose rarement. En tant que créateur, il semble présenter des images et les laisser se construire avec le temps et par ses collaborateurs. Il cherche non pas sur, mais avec ses danseurs, qu'il accompagne. Ainsi il aiguille, affine, hiérarchise, épure souvent, re-propose, soumet à la réflexion, explique, interroge. Son regard oscille entre celui de l'interprète et celui du chorégraphe et lui permet ainsi d'éprouver sa danse, puis de la modeler, tout en douceur. Il cisèle plus qu'il ne martèle.

Ivana Milicevic m'est apparue rapidement comme « la maman du groupe » (journal du chercheur). Elle gère les répétitions aux côtés du chorégraphe, distribuant le temps, les tâches, proposant une marche à suivre. Surtout, elle interagit (dans le discours comme dans le faire) avec Frédéric et les danseurs, traduisant parfois la pensée ou les sensations des uns pour favoriser la compréhension des autres. Intervenant auprès des danseurs autant dans le travail de groupe que de manière plus individuelle, elle montre parfois, passant alors par son corps et sa compréhension du mouvement. Elle cherche souvent avec les interprètes, essayant de favoriser telle dynamique de mouvement, solutionnant des problèmes de transition entre un geste et un autre. Elle pose un regard très différent de celui du chorégraphe, questionnant la forme et les dynamiques du mouvement, la précision dans l'exécution, le chemin, la qualité. Ivana accompagne aussi Frédéric lorsqu'il observe le résultat du travail. Elle se tient à côté de lui, discutant à voix basse, émettant des suggestions sur ce qui pourrait être encore travaillé ou modifié, lui

livrant sa perception. Son rôle auprès de tous est d'interroger, émettre, semer, confronter.

1.4. Comment : regard et méthode du chercheur

De mon point de vue d'observateur, les journées se suivent mais ne se ressemblent pas. La matière à observer est toujours en renouveau, ainsi que la façon de voir :

Chaque jour d'observation propose un observateur nouveau, qui ne voit pas les mêmes choses, est naïf sur certains aspects et moins sur d'autres, découvre ou redécouvre. Même certaines sessions de travail qui peuvent paraître moins intéressantes, du point de vue du contenu par rapport au sujet/projet/objet de recherche, amènent des réponses (ou des questions) d'un autre ordre, en poussant à voir autrement. Chaque jour d'observation promet un nouveau regard (journal du chercheur).

J'ai parfois éprouvé quelques difficultés : « Mon œil a du mal à voir. Je reste dépendante d'un certain formatage (celui du jugement de goût ?) » (journal du chercheur). Pour pallier à ce problème, je me donnais parfois des consignes dans l'observation : se concentrer sur les actions ou sur les discours à tel ou tel moment. Ce terrain d'observation a donc été aussi un terrain d'apprentissage pour moi, en tant qu'apprentie-chercheuse. Avec le temps, je me suis sentie plus mobile et réactive dans cet exercice.

Ma place s'est adaptée au processus observé. Tantôt très en retrait, observant depuis un coin du studio, tantôt plus active, davantage dans l'échange avec tous, allant parfois jusqu'à filmer une improvisation pour donner un coup de main. Je m'attachais à maintenir une position de recul tout en expérimentant des postures différentes, ce qui favorisait l'observation d'aspects divers de la création, ou me rapprochait de la perspective de telle ou telle personne. Je pense avoir trouvé, au fur et à mesure, un positionnement juste qui a permis à l'observation de révéler la substance du terrain, sans artifice ni pudeur excessive. J'étais présente au sein de cette communauté sans en faire pleinement partie : exogène dans l'endogène, maintenant une posture du regard-sur.

J'ai outillé l'observation participante avec une grille d'observation⁴⁰ construite préalablement à l'entrée sur le terrain. Elle s'appuie sur la base de la grille d'Adshead, Briginshaw, Hodgens et Huxley (Martin, 2010), qui propose un canevas détaillé pour conduire l'analyse descriptive d'une œuvre et en distiller l'observation. J'en ai conservé l'ossature structurale, remaniant son contenu à la lumière du cadre théorique de l'étude. Ainsi, la grille élaborée s'architecture selon trois échelles qu'elle aide à détailler, dirigeant le regard du chercheur :

- Ce qui est là, la matière : ses éléments et leurs modalités d'interaction.
- Une première mise à distance : les circulations et les collaborations privilégiées.
- Une seconde mise à distance : état des lieux sur le disciplinaire.

La grille tente de s'articuler le plus possible avec le *poïein*, voire le *praxein* (qui revêt un sens manuel, presque chirurgical) : il s'agit de disséquer le faire des créateurs considérés. Aussi, je me suis attachée à outiller le regard sur la mise en présence et en relation des éléments du faire en train de se faire. Enfin, les travaux de Pierre Vermersch (1994) sur les domaines de verbalisation en jeu dans les discours s'immiscent dans l'élaboration de cette grille pour permettre une observation puis une analyse attentive et éclairée des discours qui agissent au sein de la création.

En plus des grilles d'observation remplies et analysées au fur et à mesure, des entretiens informels ont été documentés dans le journal du chercheur, qui renseigne aussi sur différents aspects que les grilles ne prenaient pas en compte : impressions subjectives, déroulement des répétitions, et autres notes diverses. Un entretien formel semi-structuré a également été réalisé avec Frédéric Gravel en janvier 2013, ainsi qu'avec Frédéric Tavernini un mois plus tard. L'analyse des données de recherche ainsi collectées s'est étalée sur plusieurs mois. Elle a fonctionné par couches, et s'est révélée par le remplissage de plusieurs grilles et tableaux

⁴⁰ Voir annexe C. 1, p. 196.

regroupant les faits et dynamiques principales qui émergeaient, ainsi que dans l'écriture et le processus de rédaction du mémoire.

2. *Opus operandum* (Passeron, 1996, p. 23).

Ce qui ressort principalement du terrain d'observation – et c'est là la partie émergée de l'iceberg – trouve écho dans les mots de Laurence Louppe (1997). Pour elle, « La danse est un art qui s'exerce à partir de si peu de chose : matière de soi, organisation d'une certaine relation au monde » (p. 245). Il y a de cela chez Gravel : à la fois matière de soi, singularité et différence ; et surtout une certaine relation au monde. Des regards, des discours, des mondes en soi (voire pour soi), offerts sur le plateau, aux sens et à la pensée de celui qui voudra bien voir, sentir, éprouver.

Il y a également un « peu de chose ». Et ce « peu de chose » se retrouve plein de plein de choses, pour emprunter une formule de Ghérasim Lucas qui, dans son poème *Autres secrets du vide et du plein*⁴¹, travaille sur un vide plein, un plein vide et autres possibles. Le travail de Gravel et de ses collaborateurs nous met face à des strates, du *micro* au *macro*, sans forcément, d'ailleurs, d'ordre ou de hiérarchie. Ça s'entrecroise beaucoup, comme un poème de Ghérasim Lucas. Et ça se répond ou se confond, selon ce qui émerge, ce qui captive, et la façon dont ça se structure.

Pour tenter d'éclaircir ce peu de chose [plein de plein de choses], le mouvement de ma description ira de la surface aux profondeurs, pour revenir enfin à une mise en mouvement des données selon les perspectives du projet et de la recherche. On

⁴¹ Extrait :

[...]

le plein vidé de son vide c'est le vide

le vide rempli de son plein c'est le plein

le plein vidé de son plein c'est le vide

le vide vidé de son vide c'est le vide

c'est le plein vide

le plein vide vidé de son plein vide de son vide vide rempli et vidé

de son vide vide rempli et vidé

de son vide vide vidé de son plein en plein vide

(<http://schabrieres.wordpress.com>)

creusera, décrivant au passage différentes strates poïétiques mises en évidence, ponctuant notre aperçu du faire par des arrêts sur des moments, des individualités, des singularités.

2.1. Le terreau du terrain : procédés

Voici une liste des verbes d'action les plus utilisés, répertoriés dans les grilles d'observation et le journal du chercheur. Ils sont issus des discours des participants à la recherche et de ceux du chercheur. Pour seule hiérarchie, cette liste est distribuée selon les trois phases d'observation. Ces verbes sont livrés sans mise en perspective ni attribut, pour établir une sorte de portrait (pêle-mêle dans un premier temps) : celui du terreau du terrain. Qu'y a-t-il dans ce faire⁴² ?

Session 1 :

semer, laisser émerger, chercher, creuser, faire, défaire, apprendre, désapprendre, jouer, déjouer, discuter, accepter, observer, interpréter, sentir, démontrer, travailler, prendre conscience, décrire, transmettre, écouter, recevoir, parler, chantonner, générer, détourner, improviser, proposer, agencer, tisser, enchevêtrer, écrire, *jamer*, corriger, gossier, être, collaborer, *leader*, agir, affiner, incarner, situer, bouger, éprouver, assembler, agencer, composer, interpénétrer, nourrir, mettre en présence, rencontrer, construire, participer.

Session 2 :

sélectionner, revisiter, nettoyer, regarder, détailler, affiner, osciller, enlever, disperser, distribuer, accepter, parler, commenter, hiérarchiser, différencier, clarifier, intervenir, écrire, composer, discuter, construire, structurer, renouer, travailler, sentir, agencer, confier, changer.

Session 3 :

centraliser, mixer, caller, ajuster, compter, essayer, *timer*, décider, proposer, *brainstormer*, faire sens, insérer, identifier, être, jongler, douter,

⁴² Sont exclus de cette liste les verbes d'action liés à la gestuelle interprétée par les danseurs, qui eux sont permanents et concernent une couche particulière de la pratique. Ils seront davantage investis à la section 2.1.2. de ce chapitre, p. 78.

setter, régler, respecter, accepter, entrer, sortir, mettre en dialogue, préférer, collaborer, interpréter.

Cette liste révèle que le processus tend à rester toujours en mouvement : on laisse émerger, on essaie, on discute, on revisite, on affine. La place au changement, à l'évolution, demeure toujours présente, intacte. Dans le travail de la gestuelle comme dans la création de l'œuvre en général, il est question de « se surprendre », de laisser émerger, advenir, que le tout « reste *open* » (Gravel, journal du chercheur). Le GAG semble travailler à partir d'un terreau, d'un bassin, d'un répertoire de formes créées, suffisamment alimenté pour nourrir un constant *brainstorm* collectif. L'œuvre est un possible parmi d'autres, en constante évolution, construit à plusieurs têtes.

On remarque ainsi une progression dans le faire qui trahit celle du rapport à l'œuvre en cours. D'un vocabulaire du créer (session 1 : semer, laisser émerger, chercher, creuser, faire, défaire, discuter, transmettre, interpénétrer, etc.), on passe à un vocabulaire du regard-sur (session 2 et 3 : sélectionner, revisiter, nettoyer, regarder, détailler, affiner, clarifier, etc.), proche parfois de l'évaluation. Plus la date de la première approche, plus le regard-sur devient guide de la création. On commence à sélectionner, structurer, décider, placer. Ça se dessine et on décide – à regrets peut-être, parfois, qui sait ? – que « c'est ça ».

2.1.1. Une « non-méthode » (Gravel, 2013)

Dans l'organisation du travail de la création tout comme dans ce qu'elle met en jeu, on retrouve donc une sorte d'ouverture à l'autre et au changement, à l'émergence. Frédéric Gravel (2013) parle d'une « non-méthode » pour décrire sa façon de procéder en tant que créateur : « On dirait que je ne suis pas assez organisé. [...] Mais il y a aussi des choses qui arrivent parce que j'ai cette non-méthode là ». Cette méthode en forme de « non-méthode » – elle est méthode sans être méthodique – laisse place à la spontanéité et à la réactivité, s'agence elle-même selon le chemin qu'empruntent le processus de création en cours, ses temporalités, les individus et

les relations qui y prennent place, etc. Or, la « méthode » provient étymologiquement de ce « chemin », ce cours des choses⁴³.

Également, cette « non-méthode » ouvre l'espace à la mise en œuvre de collaborations. Plutôt que de scénariser un travail en studio selon un résultat fantasmé et une méthode élaborée en fonction de celui-ci, l'organisation ouverte du travail de recherche du GAG invite chacun des membres engagés dans la création à intervenir, proposer, investir, réagir. Une large place est laissée à l'invention collective autant que personnelle. Car tout semble résider dans la collaboration des personnes comme des médiums. Laisser la place : « Laisser des trucs ouverts. Laisser le moment ouvert aussi... » (Gravel, 2013). Frédérick Gravel (2013) évoquait en entretien sa collaboration avec Étienne Lepage pour la création de la pièce *Ainsi parlait...*⁴⁴ :

Finally, comme Étienne est auteur, d'habitude il est tout seul chez lui et il travaille sur quelque chose. Donc c'est vraiment le texte qui constitue la base. Mais il était toujours très ouvert à faire comme moi c'est-à-dire : on change, on enlève, on change le texte, on fait une mise en scène sans texte, puis on écrit le texte par rapport à ce qui s'est passé... mais on se rend compte qu'on est aussi face à nos façons de fonctionner. On s'est rendus compte que là où c'est intéressant, c'est quand on savait se faire de la place, se laisser de la place. Avec la musique, pour ma part, la seule différence [par rapport au théâtre] c'est que ça fait plus longtemps que je le fais. Et maintenant, laisser la place, c'est quasiment inné.

De même, quand danseurs et musiciens collaborent, chacun laisse un peu de place à l'autre. S'ensuivent des négociations, des compromis, où la pièce elle-même a également la parole. À titre d'exemple, quand une transition musicale pose problème pour les danseurs, les musiciens expliquent, transmettent un savoir sur leur faire, pour permettre aux danseurs de comprendre les enjeux à l'œuvre⁴⁵. Il y a donc des

⁴³ Le terme « méthode » est « emprunté au bas latin *methodus* » et au « grec μεθοδος, ou "poursuite (de...)" d'où "recherche..." (de μετά "vers" et οδος "route, voie, manière de faire quelque chose)" [...] » (CNRTL, 2013)

⁴⁴ Présentée à Montréal dans le cadre du Festival TransAmériques (FTA) 2013.

⁴⁵ Musiciens et danseurs, par exemple, n'ont pas les même « codes » quant au rapport à la musique. Les danseurs comptent en 8 (un 8 équivalent à une mesure ou

traductions qui s'opèrent, des décisions qui se prennent selon les contraintes des uns et des autres. En ce qui concerne le travail du GAG, les danseurs n'ont que rarement à se préoccuper de la structure musicale, celle-ci étant souvent indépendante de la structure chorégraphique. Mais chaque danseur n'a pas la même relation à l'environnement musical, selon ses expériences et apprentissages⁴⁶. Des *habitus* disciplinaires différents, des vécus et des identitaires de chacun par rapport au métier de danseur émergent des manières de faire, parfois même des incertitudes ou des questionnements qui nourrissent la création. Créer à plusieurs pousse à l'invention, à la mise en rencontre, et par là à des traductions (de langages, de repères, de méthodes, etc.). Or traduire, c'est synthétiser, transmettre, transcoder, voire étymologiquement « faire passer »⁴⁷ (*Le Petit Robert*, 2013), « rendre sensible »⁴⁸ (*CNRTL*, 2013). Traduire devient aussi, parfois et dans une certaine mesure, trahir. C'est-à-dire qu'une proposition initiale peut se retrouver transformée, voire dénaturée par l'opération de traduction d'un artiste à un autre, d'un faire à un autre. Il n'en demeure pas moins à l'œuvre, alors, un lieu-lien : lieu de partage, moyen, médium, permettant d'entrer dans un mode de savoir et de penser, de s'ouvrir sur l'autre, de s'y risquer.

2.1.2. La dynamique processuelle comme ciment du créer

La création s'élabore à partir des recherches passées du GAG. Il n'est pas rare que des motifs qui avaient été exploités dans un processus précédent soient soumis encore à la réflexion et à la recherche des danseurs :

une demie mesure, selon la structure rythmique du morceau musical : 2/4, 4/4, 3/4 etc.), alors qu'un musicien va compter, le plus souvent, en 4 (en ce qui concerne la musique moderne).

⁴⁶ Pour une section particulière de l'œuvre, Frédéric Tavernini comptait précisément le nombre de 8 qui le séparait de son *cue*, alors que d'autres envisageaient la situation de façon plus aléatoire.

⁴⁷ Provenant du latin *traducere* : « faire passer ».

⁴⁸ Les sens d'« expliquer, interpréter, exprimer » sont présents dès 1604, pour ensuite s'enrichir du fait de « manifester, rendre sensible » en 1807 (*CNRTL*, 2013).

C'est une recherche continue j'ai l'impression, dit Frédérick Gravel. Mais on ne l'administre pas comme ça. On l'administre en *prod.* [...] Les moyens nous manquent pour vraiment aller jusqu'où on voudrait aller, c'est-à-dire un *work in progress* jamais terminé. Ça on voudrait. C'est un peu ça qu'on essaie de faire, mais pas autant que je le voudrais. Parce que dans le fond, quand on a des sous c'est pour faire une nouvelle *prod.* [...] Ça devient de la gestion, des raisons administratives. C'est ça qui répartit la création. (Gravel, 2013).

Dans l'organisation du travail même, on danse les différentes sections les unes après les autres, en se basant sur le matériel qui émerge des œuvres passées du GAG. Comme les autres pièces de Gravel, il apparaît que celle-ci fonctionnera par tableaux. Rapidement, des esthétiques se dessinent au sein du matériel travaillé, ou plutôt des cohérences et des incohérences : des *clashes*, des choses qui pourraient aller ensemble ou non. Ce processus de création se construit par des ruptures et non en essayant d'installer une certaine continuité ou un fil conducteur. De telle à telle section, des états de corps se rejoignent, ainsi que des façons de travailler. D'autres sections ouvrent un autre monde, un autre travail, une autre recherche.

Je remarque tôt, en studio, une parenté évidente sur les plans gestuel et structurel avec deux autres œuvres du GAG : *Gravel Works* et *Tout se pète la gueule chérie*, respectivement créées en 2008 et en 2010. Entre autres, la gestuelle emploie le même vocabulaire, fait de courses, sauts, roulades, chutes sur les genoux : la danse contemporaine se retrouve hybridée à une sorte de manière *hip hop*.

Pour portrait de la gestuelle à l'œuvre dans cette dynamique processuelle, voici une liste des mots les plus fréquents, répertoriés dans le journal du chercheur et les grilles d'observation, qui y sont relatifs. Ils sont issus de ce qui s'est dit en studio, mais aussi des grilles d'observation, des mots que j'ai posés sur le faire :

Porter, glisser, toucher, sauter, danser, marcher, tourner, rencontrer, chuter, *crasher*, prendre l'espace, traverser, parler, chanter, *rusher*, s'habiller, se déshabiller, arrêter, courir, accepter, onduler, *jamer*, *break*, sol, épaules, genoux, coudes, onomatopées, pause, focus, regard, *spin*, *grab*, *jump*, suspensions, *harsh*, *swing*, chocs, contacts.

Cette liste renseigne sur les tonalités, les esthétiques et les actions investies par les danseurs. La gestuelle est franche, assumée, brute et hachée dans certaines sections – surtout les sections de groupe : le « *harsh* », le « *stop motion* » (chuter, traverser, *crasher*, *rusher*, courir). Elle se retrouve souvent plus fluide et évanescence dans d'autres sections (prendre l'espace, traverser, accepter, suspensions) – celles des duos particulièrement, qui pour beaucoup demeurent improvisées. Les tableaux sont rarement nuancés : ils assument une tonalité d'un bout à l'autre, créant une sorte d'unité de lieu, de temps et d'action intrinsèque, celle-ci étant ensuite contrecarrée (ou non) par l'amorce d'une autre section.

Une telle liste informe également sur une façon de travailler. Les danseurs *jament*⁴⁹, à la manière d'un *band* de jazz, sur la base des paramètres d'improvisation déjà évoqués plus haut. Ils se répondent les uns les autres, réagissant aux propositions qui émergent des *jam*. Les différents paramètres d'improvisation sont distribués aux danseurs par Frédérick et Ivana, qui laissent la danse se construire (aux mains des interprètes-improvisateurs), et ainsi le jeu advenir, pour ensuite tenter l'expérience avec une nouvelle distribution. Des configurations sont enfin sélectionnées, selon le rythme qu'elles proposent dans le temps, l'espace, selon l'image qui naît des expériences d'improvisation et les relations qui s'établissent de fait entre les interprètes, les corps dans l'espace. C'est une sorte d'écriture spontanée qui prend place, guidée par l'expérience. La dynamique processuelle qui anime le faire se retrouve surtout là : dans cette création qui se fait au présent et dans la mise en présence.

2.1.3. Au présent, dans l'instantané

L'œuvre semble alors se construire à partir d'un être là, d'un « sur le vif ». Elle est au présent, même dans la répétition, et ce à plusieurs niveaux. Tout d'abord, la mise en présence est ici un procédé chorégraphique en soi. Frédérick Gravel parle de

⁴⁹ Terme issu de l'expression anglo-saxonne « *jam session* » : « Séance de musique collective au cours de laquelle des musiciens de jazz improvisent librement sur des thèmes donnés » (CNRTL, 2013).

« créer des situations ». C'est dans la rencontre provoquée de différents éléments (interprètes, états, actions, musiques, etc.) que les sections prennent forme. Pour certains tableaux, le chorégraphe part avec une image, qui devient presque postulat :

J'ai l'image, je travaille avec. Parfois le tableau se dessine. D'autres fois j'ai l'image mais ça reste une image, et il faut que je finisse par me rendre compte que ce n'est pas assez [...]. L'idée ou l'image sort en premier, puis le tableau réagit à la première idée (Gravel, 2013).

C'est le tableau lui même qui émerge, qui dit, qui propose. Aussi, dans l'écriture chorégraphique même, Gravel écrit « *random* » (selon ses propres mots), dans une sorte d'écriture par essai-erreur, pour arriver vers ce qu'il appelle une « forme instantanée ». A partir des improvisations structurées, interprétées et réinterprétées par différents danseurs, des motifs émergent. La vidéo est alors un outil de création important : les sections chorégraphiques proviennent souvent d'improvisations filmées, parfois du « vieux stock pas encore élaboré » (Gravel, 2013). Des motifs sont sélectionnés, des images travaillées, et travaillées encore. Chaque interprète qui se lance sur ce matériel offre alors des nouveaux possibles à la création en cours. Par exemple, lors de la création d'un duo durant la première session de travail, un même paramètre d'improvisation avait été exploré par différents couples de danseurs. Chacun avait été filmé. Le lendemain, des extraits sélectionnés par Frédérick avaient été visionnés par le groupe, et chacun s'était essayé à retrouver le chemin corporel emprunté. S'enclenche alors tout un processus de transmission des uns aux autres, de recherche, de réappropriation du matériel ainsi créé.

Chacun est, par là, considéré dans sa singularité, dans la matière de son interprétation, dans ce qu'il amène de lui – de sa danse – pour nourrir le travail. Ce qui intéresse le chorégraphe et sa « gang », ce sont davantage des « façons de bouger » que des formes finies et définies (Gravel, 2013). C'est pourquoi l'improvisation garde une place importante dans l'œuvre. Même si Gravel (2013) écrit dans (ou avec) les corps, il ne s'intéresse que peu à la forme :

J'écris les duos [en fixant la gestuelle] parce que ça permet aux danseurs d'être plus engagés dans le corps [que lorsque le matériel reste improvisé]. Mais c'est un peu naïf et premier degré quand tu te mets à faire de l'écriture de duo. Tu observes, puis tu regardes ce qui pourrait arriver que tu pourrais trouver comme beau, ou saisissant, ou particulier, ou curieux.

Chacun des interprètes est engagé dans le processus de création en tant qu'interprète « improvisateur »⁵⁰, pleinement créateur, faisant la substance à l'œuvre dans les deux sens du terme (ils la créent autant qu'ils la constituent). Selon Pamela Newell (2003), « the improviser invents and performs movement, creates contexte, cultivates relationships and remains responsive to the unknown and unexpected » (p. 20). La réactivité des interprètes à ce qui est amené par le contexte ou la pièce elle-même semble donc prendre une place centrale au sein du processus de création. La pièce en train avance, dit et propose en elle-même, sans forcément l'aval (ou la conscience agissante), dans un premier temps, des créateurs. Frédérick Gravel me confiait en janvier 2013 :

Je me rends compte que je ne suis pas du genre à établir un scénario rapidement sur une œuvre. Même que ça n'arrive jamais. On dirait que le scénario je suis en train de le faire là. *Usually Beauty Fails*, je suis en train de la comprendre [deux mois après la première]. Je ne sais pas comment le faire, je vais arriver à le faire. [...] Je suis réactif, je ne fais pas de scénario.

Réactif à ce que le travail en cours ou « l'œuvre en train » propose (Passeron, 1996, p. 24) : « La construction n'est pas linéaire, c'est-à-dire qu'on continue à faire de la création pendant et après la création » (Gravel, 2013). Frédérick Gravel envisage son travail dans un devenir perpétuel, fait d'alliances, de contaminations, favorisant ainsi, toujours, l'émergence d'un quelque chose. La matière centrale, le nœud vif de la création se situe alors dans l'espace créé par l'interprétation des danseurs, et l'interpénétration de leurs faires. Chacun devient matière dans sa force de proposition. Et tous aiment à se laisser surprendre. C'est comme un jeu.

⁵⁰ Pamela Newell (2003) définit « four possible roles that a dancer can assume in creative process : he can be an *executant*, an *interpreter*, a *participant* or an *improviser* », ces rôles étant ici classés selon le degré croissant d'implication et de liberté du danseur au sein de la création (p. 19).

2.2. La « manière Gravel » : jeu et fiction dans les interstices

« Qu'est-ce que tu fais quand tu crées ? » ai-je demandé à Frédérick Gravel (2013).

« Je ne sais pas » répond-il :

Peut-être que je mets en place... j'invente un jeu. Je joue à ce jeu là, mais en même temps je le démonte. Je le déconstruis en même temps que je joue, et je m'amuse à déconstruire mon propre jeu. Bien entendu je réfléchis quand même sur des trucs plus sociaux, sociologiques, ou politiques, mais c'est comme si je n'avais jamais de conclusion. En tous cas, de conclusion autre que tout ça est démontable, refaisable, réimaginable.

Au cœur du travail se noue une dynamique de mise en abîme perpétuelle, où l'on démontre le même par son opposé (où l'on joue de l'exception qui confirme la règle). On met en lumière la représentation par un jeu de la non-représentation. On souligne l'interprétation en jouant la non-interprétation. Frédérick Gravel (2013) dévoile les coulisses de son travail par sa mise à distance, souvent ironique et plus ou moins subversive :

J'ai un gros plaisir dans l'idée de la sincérité. J'explique à peu près tout ce qui s'est passé pour le *show* et parfois, ça devient presque frustrant pour le public parce que je ne le laisse pas devant une fiction. Je ne le laisse pas devant quelque chose qu'il peut carrément inventer et avec lequel il peut s'amuser. [...] Donc il y a comme une triche. Pour être sincère, bizarrement, il faut faire de la fiction, pour qu'il y ait un échange. Parce que si je suis juste dans une sincérité on dirait que plus personne ne peut s'amuser. Il n'y a pas de distance. [...] C'est de la fiction mais dans la manière de jouer il y a quelque chose qui fait qu'on y croit. En entrevue j'avais déjà dit à quelqu'un que ce que je cherchais, c'était peut-être une théorie sur le jeu, mais je trouvais ça un peu pompeux. Pour faire une théorie sur le jeu, il faudrait que je m'assoie, puis que je l'étales, puis que je fasse « bon, maintenant, je vais défendre mon point ». Alors que c'est peut-être plus une signature ou une façon de voir [...].

Frédérick Gravel et ses complices prennent ainsi leur spectateur à revers. Oui, mais non. Car finalement, ils l'invitent à jouer avec et entre les nombreuses couches à l'œuvre dans l'œuvre, où agit une recherche d'équilibration entre le vrai et le faux, le

présenté et le représenté, le montré et l'être. Tout joue, et tous jouent à un jeu (ou sont invités à y jouer) dont ils inventent perpétuellement les règles tout en les déjouant. Là aussi, c'est comme si ça ne s'arrêtait jamais, comme si la limite entre le joué et le déjoué ou le non-joué était toujours à éprouver.

2.2.1. Présenter ou représenter : autour de la théâtralité

L'écriture chorégraphique est donc moins porteuse de la signature Gravel qu'une façon, un mode de créer particulier (presque une philosophie) qui appelle davantage un fond qu'une forme : ce que j'ai appelé la « manière Gravel ». Elle réside en une manière d'interprétation qui questionne en elle-même l'acte d'interpréter sur une scène. C'est un état de corps, voire un état d'être ou un type de présence qui se cherche. Être présent à soi et aux autres dans un certain mode, dans un certain monde. La recherche de cet état propose finesse et subtilité dans la pratique. Pour Gravel (2013) :

Cette chose-là est tellement majeure que parfois j'ai l'impression que montrer juste cette chose-là, c'est plus intéressant que tout ce qu'on pourrait faire. Trouver les mécanismes pour le laisser montrer. *Usually Beauty Fails* était beaucoup là dedans, dans la manière. [...] La recherche a servi beaucoup à ça. À définir ça.

Pour le chorégraphe, il s'agit de « ne pas montrer mais être » (journal du chercheur). Ne pas montrer que tu fais cette chose-là mais faire cette chose-là. Ne pas chercher à faire sens dans l'interprétation, puisque la situation créée, elle, fait déjà sens. Ne pas en rajouter dans le représenté. Ne pas appuyer sur le *re-* du recul ou de la mise à distance qui fait l'illusion, le simulacre. Juste faire ou défaire. En studio, nombre de discussions tournaient autour de ce sujet, cherchant les mots et les façons d'élucider, de traduire, de trouver cette manière de faire.

Il s'agirait pour l'interprète de faire une sorte de réapprentissage (voire un désapprentissage) de la scène : « C'est un gros défi de ne pas être "trop", de ne jamais pousser rien. C'est vraiment dans l'action. On est juste dans l'action » (Gravel, journal du chercheur). Il s'agit de chercher la justesse et la conscience,

voire la présence dans ce mode d'interprétation avant toute chose, avant même la danse, qui devient alors presque secondaire, qui devient un médium au sens de moyen, et non une fin. Juste mesure donc. Ne pas être trop *on*, ni *off*. Pour l'interprète, il faut trouver un lâcher prise dans le vouloir, une certaine authenticité d'être, sans chercher à le montrer ou l'interpréter outrageusement, mais tout en maintenant la distance nécessaire à la mise en place d'une fictionnalisation, à la « triche » dont parlait Gravel plus haut, qui prend place dans l'interstice.

Cette « manière Gravel » implique un rapport particulier avec la théâtralité, déjouée, mise à distance. Car être sur une scène, en tant que « situation extra-quotidienne ou méta-quotidienne qu'est l'art scénique » (Leao, 2003, p. 71), c'est déjà interpréter. C'est déjà prendre une posture de théâtralité : se tenir devant un auditoire, dans un dispositif frontal dans ce cas-ci, scénique, à l'italienne. Or, pour Frédérick Gravel, il s'agit d'« accepter de ne rien faire sans que ça devienne "théâtral" » au sens commun du terme (journal du chercheur), c'est-à-dire au sens où l'on évite encore une fois d'appuyer sur le *re-* de représentation. Au sens où la triche de la fictionnalisation demeure, par le contexte qui voit l'œuvre advenir (la scène, le théâtre, la frontalité, etc.), et que ce contexte suffit dans la mise à distance. En revanche, la théâtralité comme « jeu de coexistence ou de relations des danseurs entre eux et de leur positionnement dans l'espace » (Febvre, 1995, p. 73) demeure inévitablement. Ainsi, « La théâtralité est là, même inaperçue de celui qui l'a produite » selon Michèle Febvre (1995, p. 74). Or, pour Michel Bernard (dans Febvre, 1995) :

La théâtralité est ce qui, dans un même mouvement, double et différencie corporellement le langage jusqu'à le contredire, et creuse, dualise, spécularise le corps dans la « disjonction alternante dehors-dedans » pour faire le lit de la binarité signifiante de la parole qui s'y loge, le remplit, et ainsi l'unifie (p. 47).

Dans *Usually Beauty Fails*, la « parole parlée » n'est pas engagée⁵¹, mais cette « disjonction alternante dehors-dedans » reste lisible, dans la contradiction dont parle Bernard (dans Febvre, 1995). D'ailleurs, il n'est pas rare que les interprètes (Francis Ducharme particulièrement) emploient le terme « parler » pour évoquer le fait qu'ils dansent. Cette danse, dans la « manière Gravel », parle. Il y aurait donc, au cœur du travail, des multiplicités qui s'instaurent au sein du corps et des corps, des multiples faires qui s'entremêlent, des ouvertures du dedans au dehors et du dehors au dedans. L'« infrathéâtralité » (Febvre, 1997, p. 66) propre au corps dansant fonde alors la possibilité d'un jeu dans une sorte d'entre-deux. Car « Entre deux figures, toujours une histoire se glisse » (Deleuze et Guattari, dans Febvre, 1995, p. 49).

Dans ce jeu entre simulacre et réalité qu'entretient la représentation (en tant qu'image, illusion de double), le GAG tente de déjouer les mécanismes institués du montrer tout en assumant la présence du cadre (du contexte de partage de l'œuvre, du dispositif scénique) : « On joue avec la représentation, pas sans » précise Gravel (journal du chercheur). La façon d'appréhender la scène et l'être en scène joue de et avec les conventions théâtrales, mais ne cherche pas à les épouser. On recrée un monde en soi, avec ses règles et ses sociabilités propres, et c'est ça qui fait œuvre. Au sein du faire, le reste – la danse – est le véhicule de cette « manière » et non le centre du propos. Pour la rendre visible et lisible, simplicité et minimalisme deviennent les maîtres mots. Le chorégraphe parle souvent de « défaut d'écriture » quand il y a « trop de choses » et qu'« on ne voit plus l'essentiel » (journal du chercheur). Il s'agit d'épurer et de s'en tenir, pour la création d'une section, à une atmosphère, « une situation » dit Gravel, comme une portion de vie, un échantillon, qui prend la forme d'une image-postulat, d'un espace social altéré, d'une contrainte corporelle amenant un état particulier. Amenant, par là même, un ton : l'œil parlera de couleur, l'oreille de tonalité, le sexe d'un rapport, le cœur d'un

⁵¹ À l'exception des interventions parlées de Frédérick Gravel, entre les différents tableaux, qui se situent dans un autre temps de la représentation que celui de la danse.

sentiment, la peau d'une sensation. Ça dépend qui (ou quoi)⁵² regarde et éprouve, et comment.

Entrent alors en jeu tous les apprentissages et les expériences incorporés chez un danseur. La scène – dans le sens où l'entend Pouillaude (2004) d'espace de partage entre danseurs et spectateurs, comme espace de contemporanéité – expose les danseurs dans une situation de l'ordre de l'être regardé. Le danseur se trouve alors devant un idéal à atteindre : la justesse de l'expérience de l'œuvre, du corps de l'œuvre, de la réalité et de la vérité de l'œuvre. On montre (voire démontre) une chorégraphie, un spectacle, travaillé, répété, à un public. Il y a donc en jeu une sorte de vouloir montrer. Au sein de *Usually Beauty Fails*, et même plus largement du travail du GAG, il s'agit de déjouer ce vouloir montrer tout en assumant la teneur : trouver un état de présence scénique qui fictionnalise tout en restant au présent, dans l'action ; « se rendre à l'amplitude sans que ça change notre présence » (Gravel, journal du chercheur). Pour Kimberley de Jong, « c'est toute une pratique » (journal du chercheur).

2.2.2. Du performatif ?

Ce type de présence, ou état d'être, semble emprunter quelque chose au performatif, sans pour autant (encore ici) l'épouser complètement. Frédérick Gravel émet d'ailleurs que la pratique artistique du GAG ressemble « de moins en moins à de la danse, mais va plus vers la performance » (journal du chercheur). En effet, le faire au sein des répétitions (et surtout des improvisations) se focalise autour de tâches, de consignes : par exemple, se déplacer grâce à l'espace arrière du corps, ou s'attacher à une façon de bouger qui crée un monde à elle seule. Ainsi, « le corps "je" se fait corps "jeu" pour jouer le monde, pour investir la réalité de manière légère, pour s'y sentir plus à l'aise » (Ardenne, 2001, p. 187). Paul Ardenne (2001) explique ce pouvoir de création d'un monde par le corps, en s'attardant sur la

⁵² Frédérick Gravel, dans *Gravel Works*, expliquait que l'œuvre pouvait se regarder avec la tête, le cœur et le sexe.

fameuse performance de Bruce Nauman, *Walking in an exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-68) comme création d'un espace qui subvertit le réel, le trompe, l'invente ou le rejoue :

Se mouvoir dans un carré, toucher à la fois le sol et le mur, installer son corps entre une chaise et une marche d'escalier..., la spatialité chaque fois spécifique à laquelle Nauman a recours pour de telles entreprises corporelles, sans rapport avec celles de la réalité, fait bel et bien de l'aire de ses actions l'équivalent de ces espaces « autres » que Foucault qualifie d'« hétérotopiques », telles la scène de théâtre, la salle de cinéma ou le jardin, espaces « autres » dont participe à plein et en toute légitimité celui du jeu. Lieux non de la vie ordinaire mais où la vie peut se reconstruire, se reconduire un moment de manière divergente, se « rejouer » (p. 189).

Jouer le monde alors, et le rejouer. Proposer un espace autre, et insérer dans l'antre qui se dégage cynisme, ironie, subversion, humour, critique, ou poésie. Au choix. Dire quelque chose en somme, ou tout simplement être. Là s'installerait et s'insérerait le performatif.

Or, pour Maria Leao (2003), « Il ne s'agit [...] pas [dans l'acte performatif] de produire une expression scénique en la jouant, on ne joue pas à jouer, on ne feint pas ; non, on laisse le mystère prendre sa place dans la visibilité » (p. 46). Le performatif ne s'insère donc pas dans l'interprétation des danseurs du GAG, qui restent dans un faire qui joue entre action et illusion, mais dans la façon d'envisager le spectaculaire et la fictionnalisation, dans la manière de mettre au dehors l'œuvre, dans son dispositif de livraison au public : cette façon qu'a Gravel de tricher, de retourner « le spectacle comme un gant » et de révéler la « traçabilité » du processus de création (www.lachapelle.org). Car comme l'explique Maria Leao (2003) :

L'art spectaculaire est fondé sur une représentation dirigée vers les spectateurs ; le travail repose sur le montage qui doit apparaître dans la perception du spectateur. L'accent est essentiellement mis sur le produit et non pas sur le processus intérieur de l'acteur. L'art performatif, en revanche, ne met pas l'accent sur celui qui voit, mais sur l'acte de l'artiste [...] (p. 44-45).

La « manière Gravel », qui devient la matière essentielle de l'œuvre à venir, s'éprouve ainsi plus qu'elle ne se voit, dans le sens où c'est la danse comme façon de faire, et non comme matière, qui fait œuvre ici. C'est l'acte, le geste comme acte gestuel, comme « concrétisation de la décision d'agir » (Flusser, dans Ardenne, 2001, p. 188)⁵³ qui est investi par le GAG. L'être et le « parler » de la danse, son dire, et la façon particulière dont elle parle à son spectateur. Il semble que ce soit alors la singularité propre de la danse en tant qu'art qui bouge et qui passe par le corps pour dire (sans le support du texte, juste « de même ») qui est exploitée par Gravel et ses collaborateurs. Par là, la danse devient une attitude (performative selon Roux, 2007), une manière, un regard. Chez Gravel, la danse est alors, particulièrement, « relation au monde » (Loupe, 1997, p. 245) en elle-même.

3. Collaborations et circulations

Parmi toutes les dynamiques qui ont eu cours durant le processus de création observé, les indécidabilités qui infiltrent le faire et dessinent les relations ont fait, à mon sens, toute la richesse de l'expérience d'observation et d'analyse. La création est avant tout recherche, tâtonnements, essais et erreurs, flou, doute. Travail de la nuit dans la nuit comme l'écrit Lancri (dans Gosselin et Le Coguiec, 2009), avec une phrase qui tourne en rond et fait émerger le sens de la redite, du chaos des syllabes : « à l'origine du désir de figurer figure le désir de donner une figure au désir » (p. 12). Ainsi, la création est mise en circulation d'envies, de désirs, d'idées, d'images ou de pensées. Mise en doute, mise sur la table, mise en mouvement, mise en forme et mise en pièces :

⁵³ « Le geste, si l'on en croit Vilém Flusser, engage plus que le simple mouvement physique du corps. Au vrai, l'homme se saisit par le geste autant que par la pensée ou par les méandres de son inconscient : "Toute classification des gestes, écrit Flusser dans son maître ouvrage *Les Gestes*, serait une classification des formes de vie : des gestes contre le monde (travail) ; des gestes vers autrui (communication) ; des gestes comme fin en soi (art)." Mouvoir ses jambes, ses articulations, déjà, c'est se confronter à l'espace, y prendre ou y faire sa place, y renoncer. C'est, par extension, manifester l'existence : geste de détruire, de chercher, de construire, d'aimer... Le geste comme concrétisation de la décision d'agir, comme réalisation de l' "action" » (Ardenne, 2001, p. 188).

Je crois que c'est parce que c'est un peu comme quand je cuisine puis que j'invente une recette, je ne peux pas aller à fond avec quelque chose. Je vais mettre quelque chose, puis je vais mettre autre chose pour voir ce que font les deux ensemble, puis je vais savoir à quel point je peux ajouter. Il y a comme une construction qui se fait, puis tu y vas un peu à tâtons, tu goûtes... pourquoi je parle de recette : il faut d'abord que quelqu'un se mouille puis dise « le premier ingrédient c'est un œuf ». Donc ça prend quelqu'un pour se mouiller, puis si il arrive avec une recette trop faite, tu n'as presque plus qu'à mettre une garniture. Mais si tu veux vraiment faire quelque chose ensemble, il faut se jauger, voir ce que l'autre offre, voir ce que tu peux faire... (Gravel, 2013).

L'analyste pose ici un regard après coup sur les collaborations, les paris et les prises de risque, tentant de reconstruire un fil plus ou moins tendu (et cohérent) à partir d'un désordre de création. Il m'intéresse cependant de laisser la reconstruction ouverte à d'autres mouvements, de ne pas « couler dans le béton » les résultats de l'analyse, et d'apposer comme deuxième couche de réflexion un retour sur la pratique observée à la lumière de l'indécidabilité toujours sous-tendue à la recherche de Frédérick Gravel, mais aussi à celle, collective, du GAG.

3.1. Ce qui travaille ensemble

Tel que mentionné précédemment⁵⁴, le GAG questionne l'idée que l'on se fait, par convention, d'une pièce. Appréhendée dans la continuité d'un travail qui la dépasse, s'alimentant d'un processus de travail continu et plus vieux qu'elle, la pièce est envisagée comme un objet mouvant, voire vivant, qui gère son autonomie propre tout en apportant ses acquis et ses apprentissages à un ensemble. Dans le travail, les sections sont vues comme des parties indépendantes les unes des autres, qui sont agencées ensemble, dans une dynamique de voisinage. Les transitions entre les parties arrivent tard dans le processus (surtout dans la troisième session de travail qui précède de quelques semaines la création de la pièce en Finlande), car elles ne sont pas au cœur des préoccupations de Frédérick et ses collaborateurs. Les sections sont agencées dans un ordre viable techniquement, et pour l'œil. Elles

⁵⁴ Voir les sections 2.1.2 et 2.2.1 du présent chapitre, respectivement p. 78 et p. 84.

se ponctuent les unes les autres, se compensent plus qu'elles ne se répondent. C'est davantage la rythmique qui est considérée que le sens de l'agencement : « je travaille sur toutes les parties, jamais vraiment sur la chose. Mais comme c'est une convention de danse de faire une pièce, alors les gens voient la pièce. Tout le monde voit la pièce sauf moi » dit Gravel (2013). Pour Frédéric Tavernini (2013), « ce sont comme des "mini" pièces ». Elles se rapprochent ainsi de la composition musicale, en plusieurs « mouvements », avec *l'andante*, *l'allegro*, etc.

L'analogie musicale me semble ici particulièrement signifiante, étant donnée la façon dont Frédérick Gravel (aussi compositeur) travaille son œuvre en création. Le vocabulaire musical est omniprésent dans le discours du chorégraphe : il parle de « rythmer l'espace », d'installer des « contreponts » ou des « polyphonies ». Telle section est un « *quintet* », telle dynamique un « *ralentendo* » (journal du chercheur). Dans le discours, il met l'écart, le filtre « musique » sur la chose « mouvement », et ainsi transforme, interprète :

Une fois que tu as trouvé ta famille de mouvement, tu tâtonnes un peu, puis quand tu as ta famille, tu essaies juste de ne pas fausser dans ta tonalité, puis tu y vas. Et il y a un moment où tu te rends bien compte que bouger comme ça ne veut pas dire la même chose que bouger comme ça, donc tu sais ce que tu es en train de dire, et alors ça devient vraiment... jouer avec la composition, même si c'est très déconstruit (Gravel, 2013).

Dans le faire également, Gravel compose à différentes échelles et travaille de l'intérieur tout un ensemble d'[a]entre : entre les sections, entre les mouvements, entre les interprètes, les corps, les sons.

3.1.1. Composition

Composer, c'est « former par l'assemblage, la combinaison de parties : agencer, arranger, assembler, disposer, organiser [...] » (*Le Petit Robert*, 2013). Cette acception du terme dérive directement du sens étymologique d'« adaptation, d'après poser, du latin classique *componere* (composé de *cum* et *ponere* "placer"), littéralement "poser ensemble, placer ensemble" d'où "faire un tout à l'aide

d'éléments [...]» (CNRTL, 2013). Le terme « composer » opère entre le tout et les parties, les conjugue comme il les crée. Composer, c'est « faire, produire (une œuvre) : bâtir, créer, écrire, produire » tout comme « constituer, former, être parmi les éléments constitutants » de quelque-chose. On compose de et avec, c'est-à-dire à partir d'éléments que l'on met en relation dans une dynamique du compromis : « s'accorder (avec quelqu'un ou quelque-chose) en faisant des concessions » (*Le Petit Robert*, 2013). Le compositeur accorde et s'accorde avec ce que propose l'œuvre dans son instantanéité ; et donc, dans ce cas-ci, aussi, avec tout ce (voire ceux) qui collabore[nt] à la création. Comme l'explique Laurence Louppe (1997) :

Composer en danse, ce sera toujours compter sur la révélation de l'instant, et sur elle seule. C'est elle qui donnera accès à ce grand déjà là, ce fond déjà présent, mais voilé dont parle [...] Deleuze : « un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés » (p. 246).

Nous l'avons vu, les procédés déjà décrits plus haut de mise en présence, d'écriture spontanée et de révélation du mouvement par l'instantané inscrivent le faire et le créer du GAG dans l'instant, laissant ouverts les espaces de la création, ses interstices. La musique (en tant que musicalité) s'insère dans la composition de l'œuvre au sens où elle en fait partie autant qu'elle la compose, l'élabore.

3.1.2. [Musique + danse] : équation complexe

En ce qui concerne cette création, la musique constitue une sorte de défi pour le chorégraphe : « j'ai laissé la place à cette musique là [...], par un désir d'être plus musical, par un besoin, moi même, de faire de la musique » (Gravel, 2013). *Usually Beauty Fails* se veut « concert chorégraphique » (programme, *Danse Danse*, 2012⁵⁵). Cette expression annonce une esthétique, une attitude, un rythme, des contradictions. Elle joue avec le spectateur, annonçant un concert qui n'en est pas un (ou pas tout à fait un) et une pièce de danse qui n'en est pas une (ou pas tout à fait une). Elle suggère l'à la fois – l'à la fois de l'interdisciplinaire.

⁵⁵ Voir annexe B. 1, p. 190.

Pour Frédérick Gravel (2013), l'élément musical joue un rôle central. En général, il révèle la substance du tableau : « La musique donne un sens en marquant le côté abstrait d'une chose, ou le côté très concret. Même marquer l'abstrait pour moi c'est du concret parce que ça me fait dire : "Ah, c'est un tableau abstrait" ». Lors d'une répétition de la deuxième session de travail à Circuit Est – Centre chorégraphique en septembre 2012, je remarque que le travail d'agencement de l'ordre des tableaux dans la pièce est concomitant avec l'arrivée des musiciens en studio. Partageant ce constat avec Ivana, elle m'explique qu'« Il fallait la musique à Fred pour élaborer quelque chose ». Frédérick Gravel le dit lui-même : « J'ai besoin de présence musicale » (journal du chercheur). La musique est donc nécessité structurante, en ce qu'elle clarifie l'image. Elle nomme quelque-chose, marque l'effet, la couleur, le ton, la teneur. Elle commente, parle, interprète la proposition chorégraphique.

Les musiciens Stéphane Boucher et Philippe Brault ont apporté leur discours couleur *rock, pop, électro*. Ils sont collaborateurs à part entière, travaillant avec Frédérick en amont sur un « genre », une « famille » ou une « rythmique » musicale recherchée par le chorégraphe. Ce qui intéresse Gravel (2013), c'est de créer une distance entre la musique et le propos chorégraphique, pour permettre encore une fois l'écart, le décalage. La musique n'est pas utilisée comme illustration littérale, collant aux propositions chorégraphiques, mais davantage comme agent de mise à distance qui favorise un point de vue désaxé, décalé. Elle instaure la possibilité d'un contrepoint. L'espace des musiciens n'est donc pas cantonné au fond de la scène, dans une dynamique accompagnateur-accompagné. D'ailleurs, Stéphane n'hésitait pas dans la dernière session de travail (au centre Segal, en octobre 2012) à proposer des pistes de réflexion au groupe s'agissant de ce qui se passait sur scène, pour créer la fin d'un tableau ou ébaucher une transition. La mise en présence, voire en dialogue entre musique et danse est ici bien plus riche qu'une relation unilatérale. Musique et danse entretiennent de multiples rapports au sein du faire, selon ce qui émerge de leur rencontre. L'une n'est pas collée sur l'autre. Au contraire elles évoluent ensemble, et certaines musiques changeront encore pendant les semaines de représentation, ou se déplaceront d'une section à une autre, pour mieux jouer.

Dans la poïétique de l'œuvre, l'interaction entre musique et mouvement est importante, même évidente, mais pas uniquement dans une sorte d'externalité où l'un et l'autre se répondraient formellement. La musicalité interne au mouvement se suffit à elle-même, et reste indépendante du rapport entre *la* danse et *la* musique au sein du travail. Une phrase revient souvent dans les grilles d'observation et le journal du chercheur, parsemés de petites clés de sol : « tout est musique ». Car la musicalité s'insère partout : dans les corps, dans les habitudes de travail (Jamie et Francis, particulièrement, se servent beaucoup d'onomatopées pour créer la musicalité du mouvement). Elle s'invite aussi dans le regard porté sur les phrases chorégraphiées, qui sont bien souvent davantage perçues comme du rythme que comme formes et mouvements. La musicalité est l'*élément* fondamental – au sens de substance, principe, milieu, tout cela à la fois (CNRTL, 2013) – qui circule et s'immisce entre et dans tous les autres ingrédients de l'œuvre en cours, et ce à différents niveaux : entre la musique et la danse (dans une sorte d'externalité compartimentée), entre musicalité et mouvement (au dedans du corps), dans la composition et la mise en présence, dans le travail et dans le discours (quand on parle de mouvement avec les mots de la musique). Il y a quelque chose de l'ordre du moléculaire (au sens deleuzo-guattarien) qui s'infiltre, s'immisce, épouse, interpénètre, imprègne, contamine.

Cette infiltration moléculaire entre danse et musique répond à la pensée déployée par Michel Bernard (2001a) au sein de son article *Danse et musicalité : les jeux de la temporalisation corporelle*. Pour ce chercheur, danse et musique entretiennent une sorte d'essence commune : l'« orchésalité » en tant que « processus constituant » et « véritable moteur » de la danse (p. 167) est « à la fois la résonnance dynamique ou kinétique et la transmutation visible du flux aléatoire de notre musicalité corporelle » (p. 174). Elle propose et permet ce qui musicalise la corporéité dansante selon deux options : la première est une « musicalité intrinsèque » (p. 175), en corps, qui rythme et scande « notre flux sensori-moteur et, comme tel, le musicalis[e] d'une façon immanente et autonome » (p. 186) ; l'autre musicalité est « extrinsèque ou relationnelle » (p. 175), et advient dans « la relation avec d'autres

corps ou avec d'autres objets ou, plus généralement, avec des déplacements dans l'espace » (p. 181). Ainsi, danse et musique, dans ce qui les meut et les constitue spécifiquement – ce que Bernard (2001a) appelle « orchésalité » et « musicalité » – se révèlent unies dans une « double composante indissociable » au sein de toute corporéité dansante (p. 193). La finesse du travail du corps du danseur sonne alors comme un travail de nuances, d'altérations tonales, bémol ou dièse ; et chez Frédérick Gravel, intersections, indécidabilités, brouillages. La musique s'insinue ainsi dans tous les espaces :

La musicalité est présente en filigrane dans toutes les couches du processus. Elle interpénètre, nourrit toute chose [...] au cœur du travail lui-même et de la mise en scène. Elle est présente autant qu'elle met en présence. [...] L'élément musical insuffle le travail, pénètre les strates, les met en mouvement. Elle est l'agent agglomérant, l'intercesseur⁵⁶, le liant (journal du chercheur).

L'élément musical, en tant qu'intercesseur⁵⁷, intervient, s'entremet, s'interpose parfois, en contrepoint. Il est médiateur, liant, voire traducteur. Je notais dans mon journal : « la musique donne corps, et le mouvement devient texte ». À titre d'exemple, Ivana expliquait à Gaëtan durant la première session de travail en juillet 2012 que les improvisations sont toujours réaction à ce qui est proposé : « c'est un commentaire, tu parles, tu as toujours quelque chose à raconter » (journal du chercheur). La musique commente le texte de la danse, autant que celle-ci se commente elle-même, dans ces « moment[s] où la danse montre de la danse, où elle se cite ou se met en abîme et [...] s'installe temporairement, [...] comme commentaire, soit comme affichage des rouages de sa production : autrement dit

⁵⁶ En référence à Gilles Deleuze (1987) pour lequel la création [d'une vérité] implique « [...] une série d'opérations qui consistent à travailler une matière, une série de falsifications à la lettre. Mon travail avec Guattari : chacun est le faussaire de l'autre, ce qui veut dire que chacun comprend à sa manière la notion proposée par l'autre. Se forme une série réfléchie, à deux termes. N'est pas exclue une série à plusieurs termes, ou des séries compliquées, avec bifurcations. Ces puissances du faux qui vont produire du vrai, c'est ça les intercesseurs... » (p. 479).

⁵⁷ Emprunté au latin *intercessor* « celui qui intervient » : « qui s'interpose, forme opposition » et « celui qui s'entremet, médiateur » (CNRTL, 2013).

elle représente ou se re-présente » (Febvre, 1995, p. 87). Danse et musique deviennent faussaires l'une de l'autre, pour créer la « triche », la fictionnalisation, la distanciation nécessaire à l'interprétation. La place pour inviter l'*alter* à jouer dans l'*inter*.

3.1.3. Du discours

Autre « collaborateur » incontournable dans cette poétique : le discours. Tout au long des répétitions en studio, et selon une dynamique de partage, le processus s'est auto-explicité : « le discours fait partie du travail, l'affinant, le construisant » (journal du chercheur). La place accordée à la discussion est large et pleinement constituante de la création. Chacun commente, fait part de son expérience, de ses idées ou de ses interrogations. Le discours cherche, transmet, élucide ou innove.

Les théories de Pierre Vermersch (1994) permettent ici une analyse et une interprétation des données de recherche concernant les discours, qui aident à définir leur nature, mais aussi à situer leur place au sein du faire des artistes en studio. Mon analyse des discours des participants à la recherche demeure non exhaustive (au regard de la grande quantité d'outils que fournit Vermersch au sein de ses théories). Je m'en suis tenue à relever les domaines de verbalisation⁵⁸ des discours. Ceux d'ordre conceptuel renseignent sur le cadre conceptuel que les créateurs se créent, sur les théories qu'ils établissent par rapport à leur faire. Ces discours sont surtout présents au sein des discussions autour de la manière. À titre d'exemple, voici quelques dires répertoriés dans le journal du chercheur :

« Créer un désir » (Gravel).

« Dans notre cerveau de danseur improvisant, il y a toujours un "réagis" » (Gravel).

⁵⁸ Voir annexe C. 2 : tableau explicatifs des domaines de verbalisation du discours, d'après Pierre Vermersch (1994), p. 197.

« Ce n'est jamais vraiment à propos de la forme, mais surtout dans les énergies et les dynamiques. Si on reste "pognés" sur la forme, on va s'imiter mutuellement » (Gravel).

Le domaine de verbalisation de l'imaginaire est également très présent. Il donne accès à l'univers qui se crée en studio et aux outils (ceux de l'imagination) investis par les danseurs pour trouver ce qu'ils cherchent :

« Tu crées un espace où tu irais, mais tu n'y vas pas » (Milicevic).

« Imagines un fil, et fais une pause dans des moments inattendus » (Gravel).

« On est un peu comme dans un bal de finissants. C'est ce genre de situation sociale bizarre » (Ducharme).

Le domaine de verbalisation descriptif intervient également, faisant état d'un vécu (émotionnel, sensoriel, ou vécu de l'action). Ces discours descriptifs prennent place au cours des dynamiques de transmission de la gestuelle et de traduction déjà évoquées plus haut. Au sein de la description du vécu de l'action, on retrouve surtout des discours procéduraux (de l'ordre du « comment je fais »), mais aussi intentionnels et évaluatifs, qui incluent pour Vermersch (1994) toute évaluation subjective, jugement, commentaire ou croyance.

Au delà de l'action elle-même, la prédominance des discours conceptuels et imaginaires situe la pratique dans une sphère de réflexion plus large que le faire lui-même. Le discours aide à expliquer, chercher et conscientiser. Car selon Vermersch (1994) :

L'explication cherche, de manière privilégiée, à questionner à partir du réfléchissement d'un vécu particulier et non pas de sa carte déjà élaborée, [prédéterminée]. En ce sens, cette approche est en permanence en train de faire jouer les mécanismes de base de l'abstraction des propriétés du réel qui sont au fondement de la prise de conscience (p. 42).

Dans cette dynamique, la mise en présence de l'action et du discours semble toujours se préoccuper de conscience. Il n'est pas rare que Frédérick Gravel finisse toute une tirade explicative en disant « c'est ça qu'on fait » (journal du chercheur), comme s'il cherchait en parlant, comme si le discours avait une réelle fonction créatrice.

3.2. Mise en mouvement

Les collaborations à l'œuvre (au sein du faire, des médiums, mais aussi des artistes et des personnalités) induisent en elles-mêmes des mouvements, des circulations, des chemins qui prennent place à plusieurs échelles. C'est d'ailleurs là que se situe toute la richesse de l'analyse du magma rhizomatique qu'est la poïétique de l'œuvre. Deux mouvements principaux qui survolent le faire sont apparus à l'analyse, pas si éloignés l'un de l'autre : du dépassement, et du *trans*.

3.2.1. Du dépassement

Toute la dynamique de transmission (qui passe par des discussions, des pédagogies, des traductions, l'établissement d'un langage qui fédère) permet de dépasser les singularités de chacun tout en les respectant. Là encore, on trouve une manière de déjouer la différence et d'en faire une force, assumant le multiple et le divers, lui donnant les moyens d'agir au cœur de la création. Pour Deleuze et Guattari (1980), « Les meutes, les multiplicités ne cessent [...] de se transformer les unes dans les autres, de passer les unes dans les autres » (p. 305). Les partages et discussions, mais également le faire à plusieurs, collectif, permet à la « gang » d'agir en meute et de se transformer les uns dans les autres (et non les uns les autres), c'est-à-dire de passer dans la matière (ou la pensée, l'intuition, etc.) de l'autre plus que d'apposer la matière d'un autre sur soi. Il semble qu'il y a toujours réappropriation, refonte, réinterprétation. Encore une fois, c'est la façon qui est au cœur du projet. La manière (plus que la matière) et non l'art. Le comment, et non le quoi. Bien sûr, le faire de la danse est parfois investi finement, dans les qualités, les énergies, l'exactitude, etc. Bien sûr, les séquences chorégraphiques sont apprises,

répétées et affinées. Le GAG danse, indéniablement, mais ne travaille pas sur la danse. Il travaille de la danse, à partir d'elle, avec elle.

On pourrait donc dire qu'au sein du travail opère une dynamique de dépassement de la matière elle-même. Peut-être est-ce cela qui se noue dans ce déjouer, dans le jeu : dépasser la danse, dépasser la musique, dépasser la performance : aller davantage vers un « objet d'art contemporain » (Gravel, journal du chercheur), servir un projet (Roux, 2007) :

Ça ne m'intéresse pas de défendre la danse en particulier, je veux défendre la pratique artistique. Tout, partout partout. C'est ça qui m'intéresse. Mais ce n'est pas comme si il y avait besoin de mettre tant que ça le doit dessus. Ça ne serait pas non plus une cause à créer. (Gravel, 2013).

Pour autant, « faire de quoi d'interdisciplinaire » n'est pas non plus un but ni une préoccupation pour le chorégraphe : « on crée quelque chose et c'est ça qu'on crée » (Gravel, 2013). Pour Frédérick Gravel, il y a des « coexistences » au sein de son travail. Coexistences entre danse et musique, entre les gens, les savoirs : « zones de voisinage ou de co-présence » auraient dit Deleuze et Guattari (1980, p. 358), entre des spécialités, des ouvertures, des savoir-faire :

Stéphane Boucher et Philippe Brault sont des *tops* dans leur domaine. Amener ces gens là dans le projet amène l'aspect musical vraiment plus loin, donc bien entendu ça devient plus une coexistence parce que tout le monde ne génère pas de la danse ou de la musique. Je deviens un peu le seul bruit, comme ça, qui génère un peu des deux bords. Pour les autres, ce sont plus des spécialistes (Gravel, 2013).

Frédérick Gravel a donc ce rôle centralisateur, à la fois dans les médiums ou les formes investis et dans l'organisation du travail. Il soumet au groupe des idées ou images qui sont promises autant au départ qu'à se départir. Un peu comme en voyage, elles rencontrent des gens et des sensibilités, et certaines sont ensuite ramenées par le chorégraphe pour faire une pièce quand d'autres sont abandonnées ou laissées de côté. Gravel articule, met en lien la matière créée, élit ce qui sera travaillé (et comment) pour faire œuvre.

Dépassement, alors, de la danse elle-même, dans ce qu'elle produit. En revanche, ce qu'elle est en elle-même, ce qu'elle offre comme possible demeure le terreau de la recherche chorégraphique ; c'est-à-dire que la danse est envisagée (on verrait son visage...) comme une « référence » (Gravel, journal du chercheur). Un ancrage, une balise, mais aussi une « confiance » : « ma culture de danse est assez grande. Assez pour affirmer des choses et être capable de déconstruire des trucs. C'est peut-être une confiance : avoir confiance que tu peux déconstruire un truc parce que tu le connais bien » (Gravel, 2013). C'est ce que font tous les joueurs⁵⁹ au sein de ce processus. Leur expérience, leur connaissance de la danse leur permet de jouer avec, de [la] miser, de [la] risquer.

3.2.2. Un mouvement *trans*

L'analyse de ce processus de création m'offre une surprise : dans le discours, une envie de retour au *trans*. Je l'avais laissé à l'écart avant l'analyse, celui-ci désignant alors, pour moi, un mouvement géographique (celui de « transatlantique » ou de transport »), sans point d'arrivée, presque fugitif. Le *trans* donnait l'indice d'une direction, demeurait latéral, traversé (et non investi), sans possibilité de circulation féconde, de circularité, d'allers et retours. Le *trans* survolait, à la différence de l'*inter*, médiateur, qui construit l'antre entre deux, l'interstice sur lequel on travaille si ça nous tente. Je pense que l'observation du terrain de recherche du GAG m'a fait comprendre (et ainsi saisir et prendre avec moi) le *trans* moléculaire (et/ou le moléculaire du *trans*), lisible dans « transfusion », « transformation », ou « transsexualité » par exemple. Le *trans* qui infiltre, féconde, transcende. Celui qui fait et implique la multiplicité :

J'ai vu le *trans* parce qu'en studio, le travail est de l'ordre du viscéral, du sanguin. De l'intimité du danseur, de sa fatigue, ses douleurs, son effort. On n'est plus dans les livres et les mots mais dans la sueur, la respiration, les muscles, l'énergie, l'essoufflement, les joues qui rougissent. Le terrain apporte ça. La vie, les flux, la chaleur et la substance (autre

⁵⁹ Frédéric Gravel désignait ainsi les danseurs-collaborateurs dans *Gravel Works*.

qu'intellectuelle). Et de ce côté là du réel, dans celui du corps en actes, on est davantage dans le *trans* que dans *l'inter*. C'est moins sage, moins propre, plus rêche, brut, poreux. Physiologique, vivant, mouvant (journal du chercheur).

Ce *trans*-là est transformation, transmutation, transmission. Moléculaire, il invite alors, à l'évidence, le devenir dans son mouvement – le devenir de celui qui se meut comme de celui qui mue au sens où l'entend Hubert Godard (dans Rolnik, 2005) – devenir qui infiltre, « passe entre les deux » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 360), investit les interstices. Entre musique et danse, entre tel et tel état, entre untel et un(e)tel(le), dans les multiplicités.

Ce mouvement *trans* est clairement lisible chez Gravel dans son travail de passage d'un motif, ou paramètre improvisé à un autre. Les interprètes « *morph* »⁶⁰ (selon leurs propres mots) d'une consigne à une autre. Le terme employé renvoie à l'idée de métamorphose. Le *morphing*, comme la métamorphose⁶¹, sont processus d'altération et de changements de forme, évolutifs, musculaires, organiques, moléculaires – cellulaires et jeux de chairs. Encore une fois, de l'ordre du vivant. Dans l'exécution de ce *morph*, on sent à la fois un faire, un défaire et un refaire en d'innombrables possibles. On défait l'un en faisant l'autre, et ainsi de suite ; à l'infini. Les interprètes disent même « *morpher* dans » tel motif d'improvisation. Comme s'ils entraient *dans* une matière plutôt que de passer, voire sauter à autre chose.

⁶⁰ De « *morphing* » : « mot anglais américain (1991), de *to morph* « transformer », anglicisme qui signifie un « Procédé d'animation numérique qui transforme une image en une autre, de manière continue » (*Le Petit Robert*, 2013).

⁶¹ La métamorphose (du grec *meta*, « exprimant la succession, le changement, [...] "ce qui dépasse, englobe" » et *morphê* : forme) est, au sens général, le « changement de forme, de nature ou de structure, si considérable que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable ». Ce terme a également un sens alchimique de « conversion, transmutation » des métaux, et un sens biologique : « Processus de transformation d'une larve en individu adulte, consistant en un changement total de forme et de structure que subissent certaines espèces animales [...] » (*Le Petit Robert*, 2013).

Mouvement *trans* également – de transmission cette fois – dans le langage commun au groupe, qui navigue comme nous l'avons dit entre le français et l'anglais ; ni totalement l'un ni totalement l'autre, dépassant par là les barrières des langues, mais aussi celles des médiums et apprentissages. Grâce à une nomenclature commune, musiciens et danseurs, francophones et anglophones se comprennent.

Ce processus de création voit donc l'émergence de plusieurs espaces ou lieux à investir : des lieux à la fois entre et ancre, lieux-liens, terrains et terreaux de jeux (entre vrai et faux, entre représentation et non-représentation, entre joué et déjoué, entre formes et *morph(s)*, etc...), de la « triche » dont parle Gravel (2013), de la mise en fiction. Ce sont ces espaces créés par l'écart qui permettent des mouvements au sein de l'œuvre, mais aussi entre l'œuvre et le spectateur.

Conclusion

Ce chapitre tente de reconstruire sur le papier et dans le langage l'expérience vivante (et vibrante) qu'a constitué l'observation participante du processus de création du Grouped'ArtGravelArtGroup pour *Usually Beauty Fails*. On a ici tenté de travailler la nuit, le point qui point Jean Lancry (dans Gosselin et Le Coguiet, 2009), pour reprendre ses mots :

Comment travaille [le créateur ou le chercheur] dans sa nuit pour aller vers son jour, pour avancer vers ce qui cherche à se faire jour en lui ? Plus précisément encore, comment travaille-t-il la nuit, la matière même de sa nuit, comme d'autres travaillent le marbre ou le bois ? Et comment cette nuit là, en retour, le travaille-t-elle ? (p. 10).

Ça se voit et ça se sent, Frédérick Gravel et ses collaborateurs laissent véritablement la parole à cette nuit dans leur processus de création. Le faire en lui-même conduit à des émergences, emporte les créateurs dans son ancre, et les travaille autant qu'ils le travaillent. Tous et tout collabore[nt]. Allers et retours permanents, donc, entre un vouloir créer et un créer qui veut. Tous sont au service du projet, discutant avec lui, le questionnant, le déjouant.

Les membres du GAG aiment jouer et déjouer. S'instaurent au sein du processus de création comme dans « l'œuvre en train » (Passeron, 1996, p. 24) des terrains de jeu, espaces où ont cours échanges, mises, essais mais aussi feintes, ou triches. Selon Marie Fraser (dans Saint-Gelais, 2008), le jeu demeure « fondamentalement relationnel » (p. 27). Il constitue par là même, dans sa substance à la fois *inter* et *alter*, une clé de lecture de l'avènement de l'œuvre *inter*, étant donnée « la capacité de l'art à infiltrer des structures, à jouer à l'intérieur des dispositifs en reprenant leurs procédés de fonctionnement et de légitimation, mais pour les déjouer » (p. 27).

La création est ici à la fois jeu et mise en jeu du jeu : jeu comme procédé de création qui se fait de la mise en relation des choses et des êtres, mais également au sens du jeu de l'acteur – du moins, jeu de l'interprète qui se tient sur une scène et parle au monde – jeu de l'illusion et de la fiction, qui devient élément structurant du créer. La danse comme parole joue ainsi avec la théâtralité, envisagée selon Josette Féral (dans Febvre, 1995) comme un « processus, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un espace autre qui devient espace de l'autre – espace virtuel cela va de soi – et laisse place à l'altérité des sujets et à l'émergence de la fiction » (p. 48-49). Il y a donc dans le jeu une mise à distance du je, une ouverture sur l'autre, une recreation du monde, mais également un devenir, une transformation, et par là un dire, un acte, un geste.

Ce terrain de jeu a également été celui des êtres présents, où l'on s'amuse de la recherche et de l'échange. J'ai beaucoup ri et appris, et ce vécu plus personnel partagé avec le GAG teinte et imprègne, malgré tout, l'expérience de la recherche. Pour tout ça (et c'est un gros ça), je remercie (gros comme ça) Fred et sa *gang* de m'avoir accueillie si généreusement, d'avoir ouvert les portes du studio et partagé avec moi leur désordre. Parce que c'est riche un désordre... et c'est drôlement précieux.

CHAPITRE IV
VOLET AUTO-ETHNOGRAPHIQUE : EN PRATIQUE

Entre autres : Laboratoire de création, en collaboration avec Ingrid Florin et Jules Lahana. Présenté au Département de danse de l'UQAM le 11 mai 2013.

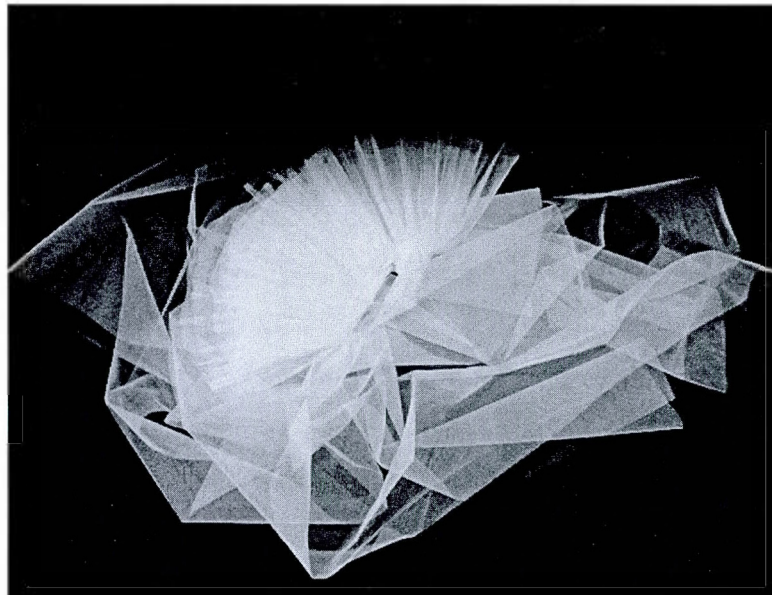


Figure 4.1 : Visuel d'*Entre autres*. Photo : Ingrid Florin.

« Pas ou peu de paroles. Pas ou peu de sons,
peu de contact.
Pas de main qui se pose sur toi, personne sur qui
poser la sienne. Personne à côté de soi.
Personne à frôler, côtoyer ; pas de côte à côte.
Personne à coudoyer ; pas de coude à coude.
Pas de corps à corps. Pas d'entre-deux.
Personne sur qui s'adosser. Pas d'appui.
Toujours se tenir. Tenir le coup ? Terrible
absence [...] »
(Dupuy, dans Rousier, 2002, p. 133)

Introduction

En construisant l'ossature de mon projet de recherche avec ma directrice Andrée Martin, nous avons tenté de la rendre la plus complète possible par rapport aux diverses « intention[s] de compréhension » (Bruneau & Villeneuve, 2007, p. 100) qui animaient ma démarche de maîtrise depuis ses débuts. Parmi ces désirs, celui de demeurer au plus proche de la pratique apparaissait comme la pierre angulaire au projet : il était question de donner sens et consistance à la recherche en danse qui, de fait, ne pouvait passer outre la pratique artistique.

Ce chapitre s'intéresse au volet auto-ethnographique de la recherche. Celui qui, dans le temps, intervient après la réalisation et la rédaction préliminaire du volet ethnographique. C'est forte de l'expérience du terrain d'observation réalisé auprès de Frédérick Gravel et de ses collaborateurs, ainsi que de l'analyse des données de recherche qui en sont ressorties, que je suis entrée en studio pour débiter ma propre recherche chorégraphique. Une observation, une réflexion et des mots étaient donc déjà posés sur un faire, des circulations, des dynamiques. Une certaine compréhension de ce qui se jouait dans le faire artistique interdisciplinaire s'était déjà construite, posant ses questions, ouvrant ses espaces à la réflexion, interrogeant aussi, en sous-texte, ma pratique, mes présupposés ou mes apprentissages.

Plus que le « résultat » interdisciplinaire, il m'intéressait d'explorer dans la pratique un faire à plusieurs têtes, plusieurs regards, plusieurs médiums au sens de moyens. Plusieurs faires, plusieurs comment faire. Il s'agissait, dans cette partie-ci de ma propre démarche de recherche et de création, de questionner la danse (ou plutôt ma danse) à la lumière d'autres pratiques et d'autres yeux : ceux de mes collaborateurs, ceux que proposent (ou imposent) leurs faires, leurs manières et leurs matières. Faire jouer et jouer des dynamiques de *l'inter* et de *l'alter*⁶² au sein de nos pratiques,

⁶² Voir Chapitre II, section 2.2, p. 47.

mais également, en ce qui me concerne, laisser l'avancement dans la démarche de recherche nourrir le projet de création. Celui-ci a donc beaucoup voyagé. Sa base, son nœud, son champ d'intérêt se sont modifiés, passant de la question des territoires (en janvier 2012, date à laquelle j'ai commencé à travailler avec Jules Lahana, vidéaste) à la question des identitaires (bien sûr reliée à la précédente, et davantage investie par le *work in progress* présenté en mai 2013). Au fur et à mesure que la compréhension de mon objet de recherche s'est affinée, le projet de création a suivi son mouvement.

Je tenterai ici de partager en mots ce qui s'est fait, en grande partie, en corps. Derrière la rédaction de ce chapitre cherche à se faire jour une démarche d'explicitation, voire d'élucidation d'un faire qui se fait, entre autres, de l'intuitif, de l'intimité, du profond désir ou de l'évidence. Plus que l'interdisciplinarité en tant que telle, c'est ce en quoi elle consiste et ce qui l'anime qui construit ici le regard et la réflexion sur la pratique : plis, circulations, rencontres, lieux, contaminations, devenirs et multiplicités.

1. [Re]découvertes et démarches de création

1.1. Intérêt dans ma démarche : le pli théorie-pratique

Dès les balbutiements de mon processus de maîtrise s'est manifesté le désir d'un renouvellement de ma pratique en danse. Changer de territoire (au sens géographique du terme) allait de paire avec la découverte d'une nouvelle danse : la danse contemporaine montréalaise, moins empreinte des héritages classiques que la danse contemporaine européenne, et plus particulièrement française. Malgré mon choix d'entreprendre un mémoire de recherche (et non une recherche-création ou une recherche-interprétation), il était pour moi important de découvrir, en pratique, cette danse d'ici, de rencontrer les gens qui l'actent et la portent, autant que de l'expérimenter.

Dans mon quotidien, ma pratique d'interprète et ma pratique d'apprentie chercheuse étaient donc intimement liées. Chaque lieu m'aidait à la compréhension d'un aspect pratique de l'*inter*. Plusieurs projets artistiques personnels naissaient au fil des cours suivis et des personnes rencontrées. La recherche et la pratique de la danse étaient donc devenues deux sortes de création, parallèles, se nourrissant l'une l'autre, s'éclairant mutuellement. Car comme toute pratique créatrice, l'entreprise du mémoire de recherche fait appel à des appétits, des interprétations, des constructions, des choix. Sylvie Fortin (dans Gosselin et Le Coguiec, 2009,) souligne ainsi que « les données de terrain, comme n'importe quel matériau empirique, offrent à l'artiste chercheur le plaisir d'un acte de création posé sur elles. Sans cela, elle resteront muettes » (p. 108).

Comme pour boucler la boucle, donc, il m'importait de me risquer à l'exercice du laboratoire de création pour inclure le faire de la danse (et m'inclure dans ce faire) pleinement dans la démarche : un faire éprouvé, senti, vécu de l'intérieur, discuté à l'intérieur. L'expérimenter, alors, pour ensuite pouvoir témoigner personnellement des tensions et des dynamiques à l'œuvre dans le faire *inter*. J'ai ainsi cherché à inscrire mon corps de danseuse au cœur de la recherche, pour peut-être y trouver de nouvelles questions, voire même – pourquoi pas ? – certaines réponses. Aussi, plus intimement, il s'agissait de pouvoir me reconnaître au sein de ce processus de maîtrise non seulement comme étudiante, mais également comme danseuse.

1.2. Naissance du projet

Entre autres est né d'une première expérimentation pratique dans le cadre du cours DAN 7050 : Étude générale des discours sur le corps, enseigné par Andrée Martin, que j'ai suivi à la session d'automne 2011 au Département de danse de l'UQAM. Pour permettre aux étudiants d'éprouver la relation théorie-pratique chère au programme de maîtrise en danse, l'association étudiante Ascendanse avait organisé, le 1er Février 2012, une soirée thématique autour des travaux que nous avons présentés au sein du cours quelques semaines auparavant. Ayant alors travaillé autour des liens qu'entretiennent les concepts de représentation et d'altérité

dans une œuvre *inter*, j'avais proposé un vidéo-danse de douze minutes élaboré en collaboration avec Jules Lahana, déjà intitulé *Entre autres*. Le fait d'avoir expérimenté la dynamique de création *inter* en lien avec ma construction conceptuelle m'a permis, à l'époque, de l'éprouver et donc d'en découvrir d'autres facettes, d'autres possibles de compréhension. Il apparaissait donc intéressant de poursuivre cette démarche de création avec Jules et de la rendre partie prenante de mon mémoire de recherche, ce volet auto-ethnographique complétant ainsi la démarche d'investigation de l'objet de recherche avec une posture endogène, qui vient s'articuler, répondre et rencontrer la démarche ethnographique, exogène.

Le laboratoire de création *Entre autres*, qui s'est élaboré entre janvier 2012 et mai 2013, a été présenté à la Piscine-Théâtre du Département de danse de l'UQAM le 11 mai 2013 sous la forme d'un *work in progress* alliant danse et vidéo-danse. Réalisé en collaboration avec Ingrid Florin et Jules Lahana⁶³, cette expérimentation pratique d'une quarantaine de minutes cherchait à investir mon historicité d'interprète, ce qui la tisse dans la pluralité des expériences, de mon foyer disciplinaire qu'est le ballet, à ma pratique actuelle de la danse contemporaine. Ainsi, définir ma danse, mes danses, dans ce qui circule entre elles, dans leurs devenir. Ce sont ni plus ni moins les collaborations qui ont noué l'intérêt de ce projet par rapport à cette recherche de compréhension de la dynamique de l'*inter*.

1.3. Le travail hors studio : la réalisation des vidéos

La réalisation des vidéos est ce qui a insufflé le projet. C'est son point de départ. Chaque fois que j'étais de passage en France⁶⁴, je retrouvais Jules et nous allions filmer des improvisations structurées dans les rues de Paris. Pour diriger mes improvisations, je formulais des questions en lien avec l'espace donné ou dédié à l'*alter* dans la danse :

⁶³ Voir le programme en annexe D. 1, avec les biographies des collaborateurs, p. 198.

⁶⁴ Entre Janvier 2011 et octobre 2012.

Quel est [sont] l'autre [les autres] en moi qui danse[nt] ?

Quelle danse danse[nt]-elle[s] ?

Qui danse ?

Qui es-tu ici ? ailleurs ?

Qui inter-vient ?

Qui te surprend ? (carnet de pratique).

Ainsi, l'improvisation demeurait libre et très peu dirigée. Seul son espace était convenu à l'avance avec Jules pour faciliter son travail de prise de vue. Nous fonctionnions de manière intuitive, laissant le champ de réflexion et de pratique le plus ouvert possible, sachant que l'exercice du montage allait être déterminant dans l'affinage et la précision du sujet.

Une fois en studio de montage, Jules et moi discutons des images. Plusieurs voies s'ouvraient alors : jouer de l'image du corps, l'altérer, la multiplier. Dans le faire, il s'agissait de se nourrir mutuellement de nos différents voir et avoir. Je m'attachais, par exemple, à certaines images de bougés qui faisaient partie, pour Jules, de ce qui devait disparaître ; l'œil du vidéaste-caméraman voyant ce que je ne voyais pas : un pied par ci, un reflet par là, qui trahissaient trop les difficultés techniques de la prise d'image. De même, Jules souhaitait conserver certains mouvements dansés que je ne voulais pas voir : trop de fragilité, trop d'intimité, ou insuffisance technique de la danseuse. Trois vidéos d'environ trois minutes chacune ont fini par prendre forme, après plusieurs mois de travail, le plus souvent à distance : *Entre autres (Ombres)*, *Antre autre (Ponts)*, et *Entre deux (Eaux)*⁶⁵. Un triptyque cherchant à travailler l'antre entre deux, par l'altération de l'image du corps en mouvement.

⁶⁵ Cette dernière – *Entre deux (Eaux)* – a été écartée pour le *work in progress* présenté au public et au jury, étant donné qu'elle n'a pas trouvé sa place dans la construction de la présentation (c'était certainement la vidéo la moins aboutie). Pour les deux autres, voir annexe D. 2 (p.200 et Dvd), à l'état de documents de travail. *Entre autres (Ombres)* joue sur les ombres et les reflets, et par là travaille les multiplicités potentielles et inhérentes au corps et à son image. *Antre autre (Ponts)*

Pour toutes ces vidéos, nous avons cherché à instaurer un certain relief au sein de l'image écranique, pour tenter de donner à voir (et à sentir) l'espace de *l'inter* et de la coupure-lien au sein même de l'image : travail de et sur la frontière, espace tendu et sous-tendu par l'aller-retour, par la rupture et la liaison, lieu paradoxal de l'écart et du lien, à la fois. Jules a élaboré différentes stratégies pour rendre palpable ce lieu d'évanescence et de porosité :

- Le flou et le bougé : rendre l'image et son mouvement insaisissables, jouer du brouillage.
- L'exploitation du reflet : travailler l'espace entre le corps et son reflet ou son ombre, et ainsi poser la question de la distance entre le corps et son image.
- Le *rewind* et le ralenti : altérer la perception du mouvement, créer une sorte de noyade, réinterpréter l'espace urbain en le rendant presque aquatique, régi par une autre pesanteur.
- La fragmentation et l'altération du temps : rythmer et chorégraphier l'image au montage, pour faire vivre au sein de la vidéo différentes temporalités (celle de la danse, celle de la ville, celle de la vidéo elle-même) et ainsi créer métaphoriquement différents lieux en un.

Dans la prise d'image, l'œil de la caméra oscille entre plusieurs postures par rapport au corps en mouvement qu'il filme. Il est parfois passif, dans le sens où il reçoit (ou capte) le corps dans son environnement (cette posture est particulièrement lisible dans les plans larges). Il se retrouve ailleurs beaucoup plus actif, voire agissant, aspirant le déplacement du corps ou le repoussant. Dans la pratique, les déplacements de la caméra influaient alors directement sur les miens. Jules me dirigeait parfois à la voix pour rendre cette interaction danseuse-caméraman (et corps-image) plus vivante et prégnante au sein des prises de vues.

Dans un deuxième temps, la distance nous séparant, nous avons travaillé chacun de notre côté. J'envoyais des propositions de montage et des sélections d'images

cherche davantage à investir un lieu-lien, un seuil, un espace altéré ou un monde autre.

auxquels Jules réagissait, et *vice versa*. Pour documenter ce processus de création à deux et à distance, j'ai conservé toutes les correspondances par courriel et rédigé un carnet de bord, ainsi qu'un carnet de pratique colligeant les difficultés et questionnements divers, mais aussi les désirs, les sensations, et rigoureusement les étapes de travail. Les vidéos se sont finalisées juste avant mon entrée en résidence à la Piscine-Théâtre du Département de danse de l'UQAM, à la fin du mois d'avril 2013. Ma deuxième collaboratrice, Ingrid Florin, est intervenue dans les discussions dans la toute dernière phase du travail, nous aidant, Jules et moi, à finaliser et assumer nos décisions.

1.4. Les apports du travail vidéographique : outils et questionnements

Le travail de montage des images a posé plusieurs questions à ma pratique en danse, en proposant des procédés de création différents de ceux que j'avais l'habitude d'expérimenter dans un processus de création purement disciplinaire. D'abord, il s'agissait de laisser le vidéaste chorégrapheur la danse qu'il avait capturée. Jules étant aussi musicien, son rapport musical à l'image en mouvement l'incitait à travailler sur les rythmes, les cadences, comme s'il voulait installer plusieurs voix au sein de la danse. On remarque d'ailleurs dans son travail une démultiplication du corps – corps flou, corps fragmenté, corps reflété, corps accéléré ou ralenti – corps qui sont mis en relation, par le travail de montage, dans des rythmes de question-réponse. Allier ainsi tel mouvement capturé à tel autre, raccorder les mouvements *a posteriori* et recomposer la danse par l'image a été un exercice à quatre mains qui a nourri ma perception du corps en mouvement et orienté, aussi, le processus de création en studio qui a suivi.

L'utilisation du son dans le travail vidéographique est un des outils de création privilégiés par Jules ; le son venant identifier l'image, la relier à une temporalité singulière. Il est vecteur de narrativité (plus que de narration). Il vient relier les images, les marquer d'une matière et d'une texture commune, ou les séparer par un silence de quelques secondes pour rouvrir ensuite une nouvelle phrase. Ce rapport au son et à la musicalité dans les vidéos a également alimenté la réflexion sur

l'utilisation de la musique lors du travail en studio pour la création du *work in progress*⁶⁶.

Plus généralement, la question du corps en tant qu'objet d'image s'est imposée. Selon Ariane Thézé (2005), artiste auteure de l'essai *Le corps à l'écran*, « La notion d'image du corps [en tant que corps à l'image] nous renvoie à celle du corps en tant qu'objet et sa figurabilité » (p. 25). Les vidéos me confrontaient à des images de moi et de mon corps que j'ai parfois perçues, dans les moments de doutes, comme une sorte de surenchère, anticipant le fait que j'allais être (en plus) présente en chair et en os sur le plateau. Plusieurs types de présences allaient donc être mises en jeu : la présence du corps vivant, là, dans l'espace et le temps, et cette présence virtuelle, aplanie et non moins mouvante du corps à l'écran. Or, « les corps à l'écran restent irrejoignables, ne sont que des anticipations du corps propre » (p. 13). Ils sont paradoxaux, à la fois fixés et mouvants, à la fois vie et mort, présences et absences. Dans la perspective d'une mise en rencontre de l'image du corps en mouvement et de la danse, les dialectiques paradoxales qui ont cours alors – entre immuable et éphémère, entre présent et absent, entre vu et senti, entre vivant et mort – deviennent accrues, exacerbées, particulièrement palpables. D'après Andrée Martin (1996) :

Dans une annihilation de l'aléatoire, l'image s'impose dans son caractère immuable et éternel. Par là, elle résiste au corps dansant, s'oppose à lui. En regard de la danse, toujours mouvante, toujours ici et ailleurs en même temps, jamais tout à fait finie, l'image s'installe comme symbole de l'arrêt, de la mort (p. 127).

L'image vidéographique est certes moins connotative à cette égard que l'image photographique, mais elle est tout de même fixée, arrêtée quelque part – dans le sens où un moment arrive, que l'on souhaite le plus tardif possible, où il faut décider d'une forme finale pour la vidéo. Décider que « ce sera ça, pour maintenant ».

⁶⁶ Ingrid et moi nous sommes nourries de ce procédé, ramenant par exemple la musique qui appartenait à la représentation pendant la projection de la vidéo *Antre autres (Ponts)*, l'inscrivant ainsi pleinement dans le lien avec la danse en acte sur scène. J'y reviendrai au paragraphe 2.1.1 de ce chapitre, p. 122.

Chose dont en danse, nous n'avons pas l'habitude, l'interprète ayant toujours le pouvoir (et la liberté ou le devoir, c'est selon) de réajuster sa partition, quelle qu'elle soit, à chaque représentation. L'image, dans son interaction avec la danse, devient donc synonyme (pour le faire) d'obligation, de limite, et porte presque un caractère ultime : je ne peux plus agir dessus. De l'inhabituel, donc.

Mais surtout, dans le présent projet, les corps à l'écran posent la question, en retour, de l'identitaire : que dit ce corps ? Qui est-il ? Et celui-là ? Est-ce le même ? « Un corps à l'image, tout autant qu'une image du corps » (Martin, 1996, p. 141), une dépossession de soi, voire du soi, auquel on donne corps, image, et donc sens. Pour Michaël La Chance (dans Thézé, 2005), il s'agit de « se fonder dans la déprise » : « jusqu'où n'être plus soi-même », alors, dans l'exposition de son corps et de ses danses à l'écran ? (p. 15).

Là encore s'est imposé à moi le désir de minimalement me reconnaître à travers l'écran. Pas pleinement, mais au moins quelque part. J'avais besoin de ne pas me trahir, intimement besoin que ça reste juste. Paradoxalement, j'avais aussi besoin d'un peu d'anonymat, ou plutôt de neutralité : ne pas trop montrer le visage et sa sensibilité (Jules a dû parfois insister), fragmenter le corps pour le rendre davantage plastique que signifiant – davantage objet visuel que corps-moi-peau qui dit beaucoup, pour éviter la redite là où la danse dira, de toutes façons. Nous avons donc tenté de demeurer dans un rapport plastique à l'image en tant qu'image – double, factice, illusion – et d'instaurer la narrativité qui lui est inhérente uniquement par le montage, par la mise en relation entre les images. Car comme le souligne Ariane Thézé (2005) :

L'image du corps n'existe pas : seul peut être considéré un ensemble d'images qui visent la présentation ou la représentation du corps. Pourtant, la figuration du corps est jugée par tout le monde comme un processus opérationnel indispensable sur lequel s'étaient le sentiment d'existence et la conscience de soi. Il s'agira alors de penser ce paradoxe dans la nécessité de concevoir pour le corps un paradigme d'image en métamorphose, qui contient un pouvoir de transformation et d'autodestruction, une image qui soit à la fois une anti-image : un processus de genèse des formes, une sorte de passage (p. 26-27).

L'image comme passage, comme fil tendu. Les deux vidéos présentées au cours d'*Entre autres* se veulent ainsi : sans point final⁶⁷. Des phrases qui proposent un instant, une temporalité⁶⁸, une musicalité singulière, qui viennent alimenter la danse, l'interroger et lui répondre. Elles tentent d'incarner un regard autre, différent, qui vient faire voyager la danse et ouvrir l'espace du studio sur un ailleurs : espace urbain, outre-Atlantique. L'espace de mon foyer, espace passé qui rencontre celui du présent.

L'image vidéographique comme trace, jouant entre une présence et un passé, a soufflé la piste centrale du travail du *work in progress* : celle de la trace et du souvenir, de l'historicité personnelle, avec ses présences et ses absences, avec ses accès de réminiscences, ou ses pertes d'acuité. Avec ses retrouvailles, surtout. Le regard de Jules, souvent empreint d'une certaine nostalgie, a proposé cet espace à la création. Espace (virtuel) que l'on a investi physiquement, autant dans l'espace physique du studio que dans celui du corps ; de mon corps.

1.5. En studio : redécouverte du projet de recherche

1.5.1. Le regard d'Ingrid

J'ai décidé de travailler en studio non seule, mais avec une collaboratrice : Ingrid Florin. En effet, il me semblait indispensable, dans la démarche qui était alors la mienne, de recourir à la « contre-épreuve de l'autre » (Lachance, dans Thézé, 2005, p. 17). Laisser l'*alter* agir et favoriser la dynamique de l'*inter* au cours de la création. Mais aussi interagir, faire du dialogue et de la relation les éléments premiers de la pratique.

⁶⁷ Elles seront d'ailleurs présentées en boucle dans la deuxième partie du *work in progress*. Voir annexe D. 2, p. 200 et Dvd (à environ 27'20).

⁶⁸ Selon Thézé (2005), « il existe par la prise de vue une temporalité symbolique infinie, immuable, voire anachronique de l'image » (p. 203).

Ingrid me connaît depuis l'enfance. Elle participe de près à ma démarche depuis mon arrivée à Montréal en 2010. Elle est venue plusieurs fois visiter mon espace et ma pratique, et a également suivi le développement de ma recherche théorique depuis ses débuts. Sa vaste expérience en tant qu'interprète, chorégraphe et vidéaste⁶⁹, ainsi que son intérêt toujours renouvelé pour mon projet ont rendu cette collaboration évidente, puisque déjà installée, de fait, par l'amitié et les connivences de nos démarches respectives. Ingrid a souvent mêlé, au sein de ses pièces⁷⁰, dispositif scénique presque installatif et proposition dansée, ainsi que le travail vidéographique et photographique. Les propositions plastiques et dansées se nourrissent l'une l'autre dans son travail, sont mises dans un rapport dialogique, parfois presque narratif, d'autres fois beaucoup plus métaphorique. Son expérience dans ce qui, chez elle, est art de l'alliance, m'a poussée à la solliciter pour *Entre autres*.

Dès son arrivée fin avril 2013, Ingrid a fait tout un travail de relecture de la construction conceptuelle qui préside à cette recherche. Elle a annoté, réagi à la matière, se l'est réappropriée pour ensuite rédiger une sorte de carnet de relecture, qui nous a servi de base de travail⁷¹. À la lecture de ce carnet, j'ai pu redécouvrir mon champ d'intérêt sous un regard autre, neuf, presque délocalisé. La richesse de ce travail tient surtout au fait que depuis son point de vue de praticienne, Ingrid a su

⁶⁹ Ingrid Florin a reçu une formation en danse, théâtre et musique à Amiens, en France. Elle ira ensuite parfaire sa formation dans les grands studios parisiens, pour devenir interprète de la compagnie de Claude Brumachon au Centre Chorégraphique National de Nantes à partir de 1998. Elle dansera également pour Stéphane Fratti, la C.R.I., Marie Lenfant et Christian Balakov (entre autres), mais aussi la compagnie LINGA en Suisse et Danse en l'R à l'île de la Réunion. D'abord chorégraphe indépendante, elle crée sa compagnie F521.I en 2008. S'ensuivent des créations aux quatre coins du globe, entre l'Université de danse de Shangaï et l'Institut des arts chinois de Pékin, le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon et le Manhattan Art Center de New York. Ses vidéo-danse sont présentées au Festival international de vidéo-danse de Bourgogne et au Festival Dance Camera d'Istanbul.

⁷⁰ Principalement dans *Ève* et *Parcours acide du papillon*.

⁷¹ Nous avons également, chacune, rédigé un carnet de bord pour documenter notre processus de travail.

mettre en relief les liens entre la théorie et la pratique, et ainsi m'aider à décroisonner mes faïres : casser les petites boîtes où j'avais soigneusement rangé la démarche de théorisation, et regarder mon faire à la lumière de mon penser. Vers un « sentir-penser-agir » (Vilar, dans Portella, 1992, p. 143).

Voici une sélection retranscrite de ce qu'Ingrid a relevé, principalement, dans son carnet de relecture :

- Extraits du mémoire

« Passe alors par l'éclaircissement des relations qu'entretiennent discipline et interdisciplinarité »
 « Transferts de savoir-faire d'une culture artistique à une autre »
 « Liberté créatrice qui s'exerce dans une quête d'identités »
 « Aller-retour incessants l'un vers l'autre, l'un avec l'autre »
 « Produire du sens, c'est aussi travailler l'écart entre les choses » (Huesca)

- Questions posées et points soulevés

Ancrage identitaire : qui suis-je ? Qu'est-ce qu'un soi ?
 Déposer une empreinte : quelle empreinte ?
 Formation et déformation : dans quel[s] sens ? Sous quelle[s] forme[s] ?
 Faille, brisure, porosité
 Altérer, transformer, devenir autre, réinventer
 La maison, le foyer disciplinaire à revisiter

- Suggestions

Trouver sa substance, sa matrice : déchirure et recollement, double mouvement « Entre formation et déformation, découverte du dehors et redécouverte du dedans » : à développer
 Remplir l'espace laissé vide par la coupure du lien
 « Rencontre du corps par lui-même » : à investir
 « Bégaïement », donc difficulté à faire naître quelque chose
 « Défi de l'hors de soi » : à atteindre physiquement et symboliquement
 Traces ou empreintes laissées par le processus de décomposition et de segmentation des lieux du corps : à investir

Il s'est agi alors pour moi de construire une compréhension nouvelle de ma recherche, en portant un regard sur elle, orienté non seulement vers la pratique, mais par la pratique. Ingrid a su soulever, à travers le cheminement conceptuel que

j'avais élaboré, de véritables outils d'investigation et de création. Nous avons d'abord exploré ces outils au sein de longues improvisations, de durées variables entre vingt minutes et une heure. J'improvisais selon les consignes d'Ingrid, qui restait observatrice et m'apportait des retours sur ce qui avait émergé lors de l'exercice. Les consignes étaient tirées du carnet de relecture : « Construire ta matrice, ta substance danse » pour la première improvisation, puis « revisiter la maison » → « danser ton répertoire » (carnet de pratique).

L'entrée en matière a été difficile. Je tentais d'éloigner la ballerine en moi, que je ne voulais pas accueillir – ou plutôt investir – à nouveau. Je l'avais laissée derrière moi, sur les côtes françaises. Elle appartenait pour moi au passé. Je m'imposais donc une danse qui n'était pas pleinement mienne, et éprouvais alors des difficultés à respirer, à trouver du plaisir dans la danse, à libérer le corps et le mouvement. « Je me suis sentie comme en prison » (carnet de pratique). Malgré les spasmes et les nombreux mouvements de rejet qui avaient émergé, Ingrid avait déjà décelé la présence d'un dédoublement : celui du cygne blanc et du cygne noir (carnet de bord d'Ingrid). Elle me convainquait alors, relisant mes propres mots dans son carnet de relecture, que je devais « rechausser les chaussons » avant de pouvoir investir une autre danse, et alors altérer, m'exporter. Il fallait « revisiter le foyer disciplinaire » : re-devenir ballerine (carnet de relecture).

1.5.2. La substance danse : retrouvailles avec un senti-repère

Redevenir ballerine, c'est d'abord retrouver des rituels vieux de plus de dix ans : faire entrer la barre en studio, et avoir un geste pour elle, retrouver une verticalité si particulière, laisser émerger le corps perdu. Et ça va vite, ça vient vite, ça revient vite. Le corps se souvient. Il ne peut pas toujours faire, l'acuité et la rapidité étant perdue par le manque d'entraînement, mais il sait. C'est ancré, présent, profond. Benoît Lachambre (dans Fernandez, 2008) pose des mots simples et justes sur le concept de mémoire corporelle : « On prend, et on met dans des petites boîtes. C'est des petites boîtes, on empile des petites boîtes » (p. 80). Et ces petites boîtes empilées, une fois ouvertes, offrent un monde de sensations retrouvées :

Une fois lancée, c'est un bonheur total. Des retrouvailles pleines et jouissives. Je respire à nouveau. À corps ouvert. Je suis elle et elle est moi, une partie de moi, à vivre et revivre, à réapprivoiser, réapprendre. Le corps est un peu à la traine sur la technique, mais en trois jours l'aisance revient. Je perds du poids, retrouve la finesse des jambes, la force des chevilles, la souplesse du psoas. Ça s'affine, se remet en place, sans forcer, sans douleur, sans jugement. Ça revient, « un peu comme le vélo ». Le corps retrouve un ancrage perdu, mais loin d'être oublié. Il retrouve une forme, entre dans un moule. Celui qui était juste là, comme une mue parmi d'autres, en dessous. Dans le sentir, c'est comme si mon corps tout entier retrouvait une peau ajustée, qui le soutient autant qu'elle le libère. Qui *fit*. La verticalité s'érige de jours en jours, la sensation de l'en-dehors dans le bassin et le long des cuisses m'allège. La pointe et la demi pointe haute. Sensation du coup de pied. Cette impression de pouvoir tout faire, de voyager dans l'espace sans presque toucher le sol. Plaisir retrouvé, sourire aux lèvres, exigence en sourdine. Ça se tient. Ça grandit. Ça tire et ça remplit à la fois. Consistance du corps retrouvée. La substance de la sensation est un repère qui renoue avec le passé, le confort. Je me reconnais en corps, pour la première fois depuis longtemps. Et je respire mieux (carnet de pratique).

Il m'est clairement apparu, lors de ces retrouvailles, que le corps « invoqu[e] le passé pour produire des actions nouvelles » ce qui relève, selon Pierre Bourdieu (dans Faure, 2000), d'une « intelligence pratique » : « une manière de comprendre avec le corps qui se situe en deçà de la conscience [...] » (p. 8). Cette mémoire corporelle ou « mémoire du corps » inclut « *habitus* » et « "stock" de dispositions » : « le passé [y] est conservé sous forme de schèmes, d'habitudes, de savoir-faire » (Faure, 2000, p. 102). Les « petites boîtes » de Lachambre font intervenir le passé au présent, dans le corps et par le corps. Un passé incorporé, en somme.

Le fait d'avoir exporté ma pratique de la danse classique vers la danse contemporaine a posé la question de l'identité disciplinaire, voire de l'égo disciplinaire, relatif à l'historicité de l'artiste, ses chemins de pratique, son histoire de pratique, donc ses apprentissages, ses sensibilités, voire ses blessures internes. Par égo disciplinaire, j'entends ce à quoi l'on tient, ce à quoi l'on croit profondément (ou ce à quoi le corps croit), alors même qu'une conscience est posée et remet en question l'apprentissage. Sortes de principes plus ou moins diffus, parfois de l'ordre du rituel, ils disent l'ancrage disciplinaire. Ils rassurent et [ré]confortent :

personnellement, ils m'offrent l'occasion de retrouvailles avec un senti-repère qui donnent au corps une acuité particulière. Comme pour faire une transition entre un corps du quotidien et un corps en pratique, contribuant ainsi à trouver (ou retrouver) un « état de danse » (Godard, dans Rolnik, 2005, s.p.) : « être neuf à nouveau, sans oubli cependant, sans faire table rase du passé ». Ces petits gestes, en apparence insignifiants, portent tout un discours et toute une façon de voir et de faire. Ils colorent la pratique. Retrouver ces petits gestes me promettait – et me permettait –, de jours en jours, de décroisonner ma pratique – de rouvrir, en fait, des portes que j'avais closes – et de l'assumer, ainsi, au pluriel.

La lecture (ou plutôt la relecture, éclairée par la mise à distance) d'un texte particulier m'a accompagnée dans cette démarche de décroisonnement : *La séparation de la danse* de Jean-Luc Nancy (2001). C'est un texte tout en fondu, qui mêle plusieurs lieux, temps et voix, et parle de danse comme je la sens : comme l'ouverture d'une faille, d'un lieu au pluriel (lieux spatiaux et temporels), qui permet au corps de se mouvoir dans l'espace, dans le temps, mais aussi, plus métaphoriquement, dans son cheminement propre, dans son parcours singulier. Le corps dansant crée ainsi des ruptures et se surprend, déménage, change. À la fois chez lui et ailleurs, à la fois en maîtrise et en déroute. Espace intermédiaire, où l'*intermezzo* deleuzien est promesse de devenir :

Chorée de la *chora*, du lieu indifférencié et insitué qui fait la matière élastique des rythmes et figures, de toutes les séparations et compositions d'éléments, poussée, traction, pulsion, et droite et gauche et haut et bas, dedans dehors, dessus dessous, ouvert fermé, jeté battu (Nancy, 2001, p. 203).

Une fois la matière fondamentale retrouvée, Ingrid et moi sommes entrées en résidence à la Piscine-Théâtre du Département de danse de l'UQAM pour une dizaine de jours. L'expérience de la résidence est celle d'un espace-temps singulier, intime, où ça prend forme là où on ne s'y attend pas, où la création se fait parfois d'elle-même, où la pièce en création fait ses propres choix, ouvre ses portes, propose son univers.

2. Le laboratoire de création

2.1. Les lieux du solo

La création d'un solo met l'interprète créateur dans une posture singulière. Je est partout, à la fois soi et un autre, plus que soi et en-dehors de soi, donc autant sujet qu'objet et matière ; et dans le cas de ce laboratoire, à la fois à l'image, sur scène, concepteur et meneur de projet. De fait et en soi, le solo répond à la dynamique de l'*inter* : c'est « une pratique à la croisée des arts », dans le sens où il est, à plusieurs niveaux, « le lieu d'un éclatement du moi impliquant un éclatement des formes » (Fernandez, 2008, p. 78). Le solo part du soi, la matière à investir étant celle du je, avec tout ce que cela comporte en matières d'intensité émotionnelle, de déni, de peurs, de doutes ou d'angoisses. Se mettre au jour, parfois même à nu, dans des lieux souvent fragiles, chancelants, risqués. Selon Laure Fernandez (2008), le solo demeure « proche surtout de la performance avec laquelle il partage un intérêt pour le matériau autobiographique » (p. 78). Le fait d'être seul sur scène confère également un quelque chose de crucial à la performance du solo : je ne me repose pas sur l'autre qui danse là, avec moi. Il n'y a que moi, mes moi et les autres en moi, matière de soi et altérité combinée, à mettre en relation pour qu'il puisse y avoir danse. Là encore, il a été question d'appivoiser les *autres en moi qui dansent*, de les identifier pour pouvoir les mettre en jeu, en rencontre, en dialogue.

Ces autres-là ne sont pas des personnages : ce ne sont pas des peaux que je revêts. Ces autres sont davantage des lieux de l'être, investis tour à tour ou ensemble. Le principal travail de création et d'interprétation a tenu à identifier ces lieux et à apprendre comment les inviter et les investir en corps ; du dedans. Trouver l'état de corps juste, ainsi que les stratégies appropriées pour signifier ce qu'Ingrid a appelé le « lieu du corps » – ces êtres dans le corps (être soi et êtres autres) autant que ces lieux du corps – à découvrir ou redécouvrir, et à donner à voir (carnet de bord d'Ingrid). Dans ce travail, le regard de ma collaboratrice a été déterminant, incarnant ce « rapport à autrui dans le solo, cet autre qui m'aide à saisir ce qui chez

moi m'échappe » (Fernandez, 2008, p. 80). Ingrid a été cet autre qui regarde, voit, récupère et sauve parfois : elle m'a ramenée, raccrochée, aidée à prendre conscience de ce qu'on était en train de faire et de proposer. Elle a su révéler et poser les mots sur ce « faire en train de se faire », et ainsi me permettre de prendre une distance juste : « remettre la danse à sa juste place, pas dans l'affect, mais dans ce qui se fait » (carnet de bord d'Ingrid).

Ce solo est donc, pour emprunter une expression de Benoît Lachambre, un « faux solo »⁷². Et peut-être même que par nature, tout solo est un « faux solo ». Comme l'écrivaient Deleuze et Guattari (1976) dans *Rhizome* : « Nous avons écrit l'*Anti-Œdipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde » (p. 7). Car en tant que tel, le corps – ou la « corporéité » dans sa substance hétérogène et entrecroisée – est déjà plurielle, rhizome, entrelacs. Selon Ariane Thézé (2005) :

Le corps est « entre », il se construit dans l'interaction et le chevauchement d'innombrables registres : entre sensation et représentation, entre biologie et imaginaire, entre vécu et pensée, entre inconscient et conscience, entre acquis et nouveauté, entre visible et visualisable, entre immobilité et mouvement, entre vie et mort... Enfin, on pourrait encore appréhender le corps en tant qu'objet multiple avec la capacité de s'inscrire dans le temps et l'espace. C'est donc au cœur de ce régime complexe, dans lequel se construit et se défait en permanence l'image du corps, que se pose la question des liens entre ces différents registres et la superposition de leurs interfaces (p. 25-26).

L'exercice du solo propose alors une fragmentation du corps, une déconstruction, un « défaire au sens que lui donne Gilles Deleuze : faire intervenir un brouillage, une zone de chaos, dont découlent des corps intensifs, semi désorganisés. Distorsion du danseur et du matériau danse : le corps se fait chaosmique [...] » (Fernandez, 2008, p. 80). « Chaosmique », car animé par le chaos intérieur des pluralités qui le constituent, et à la fois en lien avec un cosmos, un espace singulier, conçu pour l'accueillir autant que pour le révéler.

⁷² Programme de *Snakeskins*, Usine C, hiver 2013.

2.1.1. A corps pluriel, plusieurs espaces

Cette pluralité fondamentale du corps – et, par le fait même, du moi – a favorisé l'éclatement dans l'espace et les plasticités de l'image de mon corps. Dès notre arrivée à la Piscine-Théâtre, Ingrid et moi avons imaginé un dispositif scénique qui allait pouvoir mêler et multiplier les surfaces de projection de ces images (images vidéo et image dansée, la représentation de la danse faisant ici, de fait, image). Notre préoccupation première dans la conception du dispositif scénique était de créer une spatialisation de la projection des vidéos qui allait permettre la mise en circulation de la danse par rapport à elles : ne pas « plaquer » les vidéos, mais les faire intervenir, interagir avec la danse et le corps présent sur scène. Par là, on a cherché à lier symboliquement les surfaces de projection avec le dire et le faire de la danse.

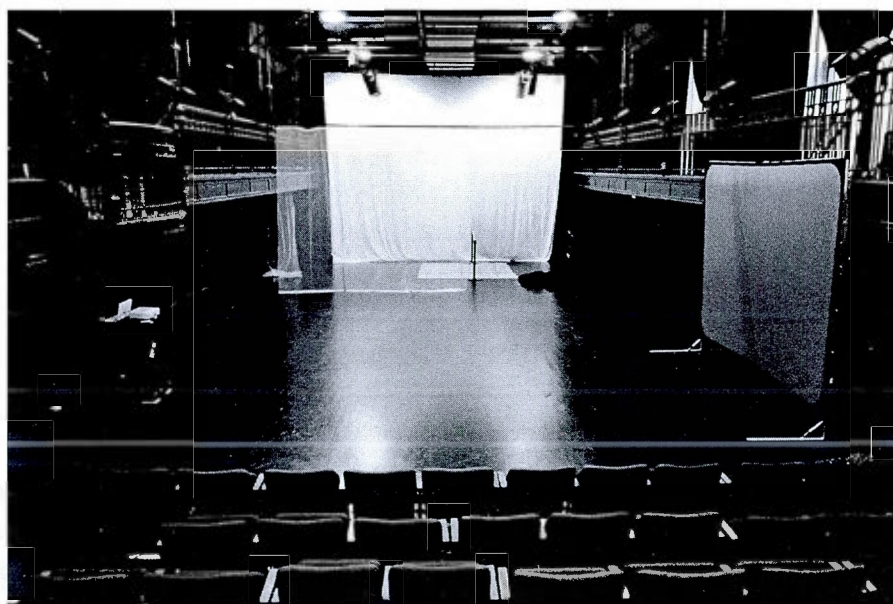


Figure 4.2 : Dispositif scénique de la Piscine-Théâtre. Photo : Ingrid Florin.

Ainsi, un écran positionné en avant-scène cour répondait (sur le plan plastique, de la forme et des couleurs) à un tapis de danse retourné, posé au sol à l'arrière-scène. Avec le cyclorama du fond de scène résonnait un écran de tulle blanc disposé

quelques mètres devant lui. Ce tulle blanc installé dans l'espace était aussi, métaphoriquement, relié au tutu de tulle de la danseuse, inscrivant alors symboliquement le corps érigé de la ballerine dans l'espace. Une fois le lieu créé, je me sentais presque chez moi : ce lieu me ressemblait, me convenait, marquant des territoires aux frontières esquissées mais poreuses, franchissables. J'allais pouvoir identifier spatialement des espaces pour m'aider à trouver, dans le corps, les différents lieux d'interprétation à investir. Le fond de scène était le lieu du passé, du rituel, de la danseuse de ballet que j'ai été, alors que l'avant-scène était reliée au présent de la performance, le public étant installé dans l'espace à mes côtés.

Plus nous évoluions dans cet espace, plus il devenait signifiant. Les premiers essais de projection des vidéos sur les surfaces écraniques diverses (l'écran en avant-scène cour, le cyclorama et l'écran de tulle en fond de scène, ainsi que le tapis de danse) donnaient un nouveau visage aux vidéos : elles devenaient traces *agissantes*, porteuses d'un passé, d'un vécu autre et ailleurs. L'environnement (visuel, mais aussi sonore) re-fabrique alors du sens, re-contextualise, re-territorialise. À titre d'exemple, la vidéo *Antre autres (Ponts)*⁷³, projetée en premier côté cours, prend une dimension plus profonde (presque intime) grâce à l'incursion du son de la représentation pendant sa projection : la musique, sorte d'étirement à l'infini de voix de violons, rend les ralentis évanescents et transforme la temporalité de la vidéo (par rapport à une projection « brute »). Elle relie aussi, métaphoriquement, les courses sur le pont au parcours de la danseuse, qui passe à cet instant de la pièce un seuil entre une pratique classique passée et une danse au présent (ce qui est visible, outre dans la danse, dans les changements de costumes et d'états de corps, de plus en plus « quotidiens »). L'intégration de la vidéo à l'espace scénique et au vécu de la scène (que ce soit celui de la danseuse ou du public, d'ailleurs) favorise aussi une lecture du corps à l'écran à la lumière du corps vu précédemment sur scène : celui de la ballerine, érigé, presque flottant. La vidéo au sein d'*Entre autres*, de par l'usage qui en a été fait et son insertion dans l'environnement scénique, devient alors un témoin du passé qui intervient dans le

⁷³ Voir annexe D. 2, p. 200 et Dvd (à environ 17'25).

présent, sur un présent, avec une présence ; la mienne et celle de mon corps, toutes deux confondues. Plus tard, avec *Entre autres (Ombres)*⁷⁴, l'image vidéographique projetée sur le tulle et le tapis de danse, à côté de la barre de ballet, s'incarnait dans l'espace du souvenir (l'espace du fond de scène, passé) autant qu'il incarnait en retour cet espace, lui donnant consistance, comme une lumière-peau. Ainsi, là aussi, la vidéo devenait mémoire⁷⁵.

2.1.2. Mémoire, souvenir et re-co-naissance

C'est donc dans le souvenir, qui s'imposait de lui-même depuis le début de la création, que nous avons trouvé la clé de voûte qui nouait danse et vidéo. En effet, le solo chorégraphique peut mettre en jeu une « coexistence de mémoires » : « La danse [...] se fait [alors] retour (du passé, du souvenir, de l'image qu'on veut donner aux autres de soi). On danse/rejoue ce qui a été » (Fernandez, 2008, p. 80).

Le souvenir, par définition, joue entre mémoire et oubli : « Parce que nous possédons une capacité à oublier et une capacité à nous souvenir, [...] notre condition est d'être des porteurs d'oubli et de mémoire » (Lemée-Gonçalves, 2007, p. 27). L'oubli, voire la peur de l'oubli, est donc constitutive de la mémoire et du souvenir. Investir le souvenir en danse est d'ailleurs quelque chose d'habituel. Chaque répétition (et plus généralement, tout processus d'apprentissage et d'incorporation, piliers du quotidien du danseur) se fonde sur un souvenir, celui de la sensation, de la précédente exécution du pas, du geste. Et chaque souvenir est recréé dans le corps tout autant qu'altéré, transformé par cette recréation, revu, revisité. Dans le cas d'*Entre autres*, il s'agissait pour moi de revisiter un passé assez lointain, un répertoire vieux de cinq ans, et d'aller chercher une mémoire corporelle,

⁷⁴ Voir annexe D. 2, p. 200 et Dvd (à environ 27'20).

⁷⁵ « Le film est mémoire. [Il peut] figurer l'écoulement de l'être dans le temps » (Thézé, 2005, p. 204-205). Il est mémoire au sens qui réunit – dans un mouvement de « sexion incandescente » propre à la coupure lien (Sibony, 2005, p. 188) – le terme féminin (la mémoire) et le terme masculin (le mémoire) : tous deux sont recueil, enregistrement, mais aussi restitution et recréation (CNRTL, 2013).

mais aussi sensible, émotionnelle, affectée par l'attachement à une vie passée (et tout ce qui va avec).

Ariane Thézé (2005) rappelle qu'il y aurait, selon Bergson, « deux mémoires » (p. 208) :

L'une relève des automatismes du corps, c'est la mémoire du corps, instantanée et sensori-motrice ; l'autre, la mémoire virtuelle, serait une sorte de stockage latent des souvenirs toujours prêts à revenir, qui contient tout notre passé inaccessible. Chacune des deux mémoires, perception pure et souvenir pur, ne se réalise en fait que dans l'attrait de l'autre. Un présent qui est nourri du passé, un passé qui n'existe que par son irruption dans le présent, une mémoire au participe passé, l'autre au participe présent. Cette banque de données est un recueil de ce qui reste des sensations, la conservation d'un passé inerte et défiguré par l'oubli. Instance de mort, instance de vie, la mémoire devient une mémoire constituée ou plutôt reconstituée par l'altération du souvenir pur (p. 208-209).

Nous avons alors tenté, d'une certaine manière, de jouer avec ces deux types de mémoires : l'une en corps, l'autre imagée. Relier ces deux mémoires au sein d'une proposition alliant danse et vidéo, et ainsi laisser ces deux médiums se contaminer l'un l'autre au sein d'une imagerie du souvenir : images comme traces, témoignages, à la fois du souvenir et des zones plus floues de l'oubli volontaire et involontaire. La vidéo matérialise ainsi l'espace européen comme celui du souvenir, convié dans le présent par sa projection dans l'espace scénique.

Un des outils les plus utilisés pour retourner dans le souvenir et lui donner corps a été la musique : celle du répertoire que j'ai dansé dans ma pratique de ballet. Principalement, la *Variation de Kitri* du premier acte de Don Quichotte, composée par Léon Minkus, et le *Grand pas de deux* de Paquita, composée par Edouard Deldevez. Selon Virginie Pape (2010), « La musique est un jardin où la temporalité enchantée est développée. L'identité de cette réminiscence nous permet d'être un autre et de passer à autre chose, à une autre vie, et de nourrir le "je me souviens" » (p. 159). La musique est alors vecteur de réminiscences, ramène le passé dans le présent du vécu, permet de replonger dans les sensations passées : « Un mélange de passé et de présent, de simplicité et de complexité. Bref, une délectable petite

madeleine ! » (p. 160). Elle est pont entre passé et présent, ramenant dans sa substance mélodique et rythmique le concret des sensations déjà vécues par la danseuse dans le passé : le rythme de la respiration, des pas, des suspensions, du corps qui s'étire ou se rétracte⁷⁶.

Dans ces retrouvailles avec un senti passé, il y aurait comme une renaissance. Pape (2010) souligne d'ailleurs que dès l'Antiquité grecque, la connaissance allait de paire avec le souvenir :

Socrate souligne ainsi que n'importe quel homme a un savoir qu'il croyait ignorer – que nous irons chercher au fond de la caverne, tel le mythe exploité par Platon – ou c'est encore, avec le labyrinthe, Socrate qui dit se souvenir par la réminiscence, l'impression, un état d'esprit plus complet. Au travers de tout cela, nous apprendrions une deuxième fois. Une renaissance ? L'acte ou l'état d'être revitalisé relance, réanime (p. 157).

Le souvenir est alors source de connaissance, voire de re-connaissance – par la réminiscence, voire la re-viviscence, le retour sur et dans (Pape, 2010). Pour Ariane Thézé, « Reconnaissance et remémoration sont indissociables » (p. 202). Alors, pour pouvoir [se] re-connaître, il faut acter un retour sur, voire un retour de : « un travail quasiment d'ethnologue » qui pose la « question du qui suis-je ? » (p. 204). C'est ainsi que j'aime écrire re-co-naissance⁷⁷ avec des tirets pour séparer les préfixes, qui prennent alors tout leur sens : une nouvelle naissance, qui se construit de l'avec, réunissant les temps et les espaces.

Pierre Vermersch (1994), dans sa théorisation de l'entretien d'explicitation, décortique la question du souvenir. Pour lui, retourner dans un vécu passé suppose

⁷⁶ Ceci semble particulièrement présent en ballet, puisque le rapport qu'il entretient avec la musique demeure littéral : la musique raconte le rôle que l'on danse sur elle, lui insuffle sa personnalité, le colore. Un dialogue entre le chef d'orchestre et le danseur soliste s'instaure et construit le rôle et la danse, plus étirée ici, envolée là, tricotée ailleurs. Chaque grand rôle du répertoire classique est toujours, alors, revisité et renouvelé, même lorsqu'il s'agit de ballets vieux de plus d'un siècle, comme *Gisèle* (1842), ou *Le Lac des cygnes* (1877).

⁷⁷ Après Nouss (2005), qui sépare le mot « connaissance » et révèle ainsi la « co-naissance » qui y a cours (p. 44).

deux niveaux de réalité : le « réfléchissement », soit l'acte processuel par lequel on reprend contact avec un vécu antérieur, et le « vécu représenté », soit le produit de l'acte de réfléchissement et de sa mise en mots sous-tendue par l'entretien d'explicitation. Vermersch explique que « le réfléchissement est un processus de projection d'une réalité d'un plan sur un autre plan », ce qui est également le cas en ce qui concerne une représentation artistique, qu'elle soit dansée ou visuelle. L'auteur poursuit : « Le réfléchissement n'est donc pas un simple transfert mécanique, il est une création d'une nouvelle réalité » (p. 81). Cette approche permet de construire une nouvelle compréhension de la notion de représentation en tant que phénomène, que processus psychique incluant des consciences réflexives et préréflexives : la représentation (psychique ou esthétique) est un processus de création d'une réalité nouvelle.

Comme l'image⁷⁸, le souvenir joue donc entre vie et mort, entre présences, absences, traces, témoins : « La mémoire est plurielle. Il y a plusieurs systèmes mnésiques, allant de la notion de trace à celle de tracé, tracé privé, inconscient, refoulé » (Thézé, 2005, p. 202). Pertes, creux, pleins, retrouvailles, renaissance, connaissance, reconnaissance... Le travail sur le souvenir et la mémoire est collaboration de tout ça à la fois.

2.2. Vers la mise au dehors : les sections du *work in progress*

Entre autres a été présenté sous la forme d'un *work in progress* pour ne pas prendre le risque d'obliger la recherche à un résultat satisfaisant sur le plan esthétique. Tel n'était d'ailleurs pas le but, comme précisé dans la section 2.4.2 du premier chapitre de ce mémoire (p. 11). Ainsi, j'ai voulu permettre à l'expérience du laboratoire de création de prendre son plein sens et de se déployer au maximum : tâtonner, essayer, rechercher, ouvrir les champs des possibles malgré les courtes semaines passées en studio avec Ingrid. Le travail présenté en mai 2013 n'était donc pas

⁷⁸ Voir la section 1.4 du présent chapitre, p. 111.

établi comme œuvre prétendument finie et finale, mais bien assumé comme le résultat d'un processus au terme de quinze jours de création.

Une fois le terreau de base défini aux côtés d'Ingrid, nous avons retenu plusieurs pistes qui avaient émergé du travail :

- Donner accès aux rituels qui fondent la formation du danseur classique et à l'imagerie qui lui est relative : le tutu, l'échauffement à la barre, les pointes, etc... pour installer le public dans un rapport d'intimité avec l'interprète et pouvoir alors l'inviter au cœur du souvenir.
- Retourner dans le corps de la ballerine, voire dans le corps de ballet avec tout ce que cela implique en terme de mises en relations (implicites) : retrouver cet univers, avec ses façons de faire, de penser, de vivre et de représenter la danse.
- Faire un travail d'altération de cette danse pour construire une cohérence avec ma démarche actuelle d'interprétation en danse contemporaine : chercher à établir les liens, les ponts, entre un corps passé et un corps actuel.
- Importer la pratique du ballet dans un lieu qui ne lui appartient pas : un dispositif plastique « contemporain », où le public n'entretient pas un rapport frontal avec la représentation. Ainsi, déterritorialiser le rapport de la danseuse au spectateur (comme le rapport du spectateur à la représentation) dans une perception moins traditionnelle (Carnet de bord du chercheur).

Du « gossage »⁷⁹ dans la matière sont ressorties cinq sections, qui ont été présentées au sein du *work in progress* le 11 mai 2013 : « l'entrée en matière », « le foyer disciplinaire », « première déformation », « deuxième déformation » et « Paquita ».

⁷⁹ J'emploie ici à dessein le québecquisme, qui image la recherche tâtonnante, le retournement d'une matière, dans tous les sens.

2.2.1. Entrée en matière : intimité du travail et des rituels⁸⁰

Cette première section accueillait le public en salle. L'espace de l'avant-scène restait vierge de toute danse, n'offrant que des chaises et coussins sur les bords cour et jardin de l'espace scénique. Les spectateurs s'installaient alors que j'effectuais mon échauffement à la barre, pointes aux pieds. J'occupais l'espace délimité par le tapis de danse, derrière le rideau de tulle, « fausse frontière », hors de l'espace des spectateurs. À la barre, je suivais le déroulement traditionnel d'une barre classique, exécutant mes exercices : les pliés, dégagés, battements tendus, ronds de jambes, etc., tous raccourcis pour les besoins de la représentation. Comme la plupart des danseurs qui s'échauffent avant une représentation, on se prépare à la scène, repassant les consignes des chorégraphes, chantonnant son rôle dans sa tête, traversant les pas de la chorégraphie. Nous avons matérialisé cette réalité intérieure en apposant comme trame sonore l'enregistrement des répétitions avec Ingrid : la réalité du travail, les essais, les échecs, les conseils, les rires aussi.

Sur le plan gestuel, la technicité inhérente à la pratique du ballet est montrée. Car on est bien dans un registre de démonstration : registre prôné par le ballet qui se veut virtuose, divertissant, très esthétisé. Il y avait quelque chose d'impudique dans le montrer des exercices d'étirement des pieds sur les pointes, exercices douloureux et pourtant nécessaires à la formation/déformation du corps.

Dans l'interprétation, je restais dans une bulle, comme si l'espace du studio se limitait à la surface carrée du tapis de danse retourné. C'est seulement à la fin de mon échauffement que cet espace se rouvrait, la voix d'Ingrid m'appelant vers le présent de la représentation. S'instaure alors un jeu narratif qui place Ingrid dans la posture du maître de ballet demandant à sa danseuse de répéter, d'améliorer un déjà fait. La représentation entretient dès cet instant un rapport avec un passé hors champ, sous-entendu. Appel, déjà, au souvenir d'un déjà fait jamais vu, qui reste obscur, absent. Il y a donc à l'œuvre dans cette section un rapport ambigu entre le

⁸⁰ Voir annexe D.2, p. 200 et Dvd (du début à environ 9').



Figure 4.3 : *Entre autres*; "entrée en matière". Photo : Xavier Colas.

montré, le travaillé et le caché ; rapport entretenu d'ailleurs par la tradition du ballet classique. C'est en tous cas ce que nous avons tenté d'installer, comme pour poser l'univers de départ, dès les premiers instants.

2.2.2. *Kitri* : le foyer disciplinaire⁸¹

Après l'intervention d'Ingrid, j'allais en coulisses mettre un tutu de répétition. S'ensuivait la démonstration d'une variation classique que j'avais composée comme base de travail dès les premiers jours de résidence. Nous l'avions mise en musique sur la *Variation de Kitri* du premier acte de Don Quichotte, la construction de la variation s'appliquant bien à la partition musicale. La musique a donc été apposée après coup, dans le faire, et m'a permis de retrouver un peu de *Kitri*, personnage pétillant.

Mais plus que le personnage, que je n'ai que très peu dansé auparavant, il s'agissait de retrouver le lieu dont je parlais plus haut : le lieu du corps qu'est la ballerine. J'ai construit la variation à partir de mon langage : la virtuosité du bas de jambe, une technicité assumée, sur mesure. J'y ai renoué avec la prise de plaisir dans la technique et le voyage dans l'espace, dans la musicalité. Le plaisir de se laisser porter par la musique comme s'il y avait quarante musiciens dans une fosse d'orchestre, celui de faire honneur au chef en finissant la pirouette sur l'accent, pile dessus. Celui d'élargir le temps entre les notes par un simple mouvement de bras, de moduler la danse selon les voix musicales. C'est en se rêvant ainsi danseuse soliste⁸², et à partir de la musique comme « madeleine » proustienne⁸³ (Page, 2010, p. 160), que j'ai pu renouer avec un passé autant vécu que recréé, rêvé à nouveau.

Nous avons choisi de conserver un rapport frontal avec un auditoire fictif, représenté par les gradins de la Piscine-Théâtre laissés inoccupés. Car pour retrouver ce

⁸¹ Voir annexe D.2, p. 200 et Dvd (de 9' à environ 13'30).

⁸² Rappelons que Launay (2001) et Godard (dans Rolnik, 2005) aiment parler de *fictionner* les gestes.

⁸³ Tel qu'évoqué plus haut, à la section 2.1.2 de ce chapitre, p. 124.



Figure 4.4 : *Entre autres* ; "Kitri". Photo : Xavier Colas.

qu'Isabelle Launay (2001) appelle les « syntaxes spécifiques » de mouvements, il était nécessaire de maintenir cette frontalité. Pour Launay, « Toute syntaxe physique est liée au système perceptif qui l'organise dans un contexte donné, avec ses modalités d'orientation, de spatialisation ou de construction de l'espace de son geste, comme ses modalités temporelles, rythmiques et respiratoires propres » (p. 95). *Entre autres* joue non seulement du souvenir, mais ainsi des présences et des absences. Les gradins restés vides matérialisent l'absence d'un public qui devrait être là, devant, au loin, mais qui se retrouve présent, là, tout près, de chaque côté. On a cherché à donner accès à l'intimité de la danseuse, à sa respiration, son essoufflement, ses fragilités, mais aussi à l'envers du décor, à ce ressenti de frontalité (si présent en ballet) duquel d'habitude le public demeure privé. Ainsi, on a tenté d'inviter le spectateur présent (à mes côtés) à éprouver le dialogue frontal de la danseuse avec un public, absent. Symboliquement, la place laissée vide apporte

une couleur, presque nostalgique, de révolu⁸⁴ à la représentation, et contribue ainsi à entretenir le lien ambigu entre passé et présent interrogé au sein de notre travail.

2.2.3. Première déformation : antre entre deux⁸⁵

À la fin de la variation, Ingrid reprenait la parole et m'incitait à répéter encore, ajoutant des consignes selon ce qui avait émergé de la première interprétation. Je retournais alors en coulisses, enlevais le tutu et changeais de vêtements, comme pour métaphoriquement investir une nouvelle « mue » (Godard, dans Rolnik, 2005, s.p.). Grâce à un montage musical, nous avons déformé la trame sonore de la *Variation de Kitri*, instaurant une sorte d'écho, de redondance indigeste, une répétition. La danse, suivant ce mouvement, se déformait elle aussi dans une esthétique dérangement, tout du moins dissonante, le bas de jambe restant fidèle au ballet et le haut du corps se balançant dans l'espace à l'instar d'une poupée de chiffon (carnet de bord d'Ingrid).

Dans le travail, j'ai proposé des déformations qui ont ensuite été affinées par Ingrid, dont l'expertise en danse contemporaine a permis de construire une cohérence du corps entre les différentes sections. Elle m'a aidée à affiner les qualités des mouvements, varier les rythmes et les temporalités, à accepter l'immobilité. Son regard et son travail m'ont poussée à sortir de la surenchère de mouvements qui élabore la danse classique et de trouver une autre présence scénique : plus authentique, à mon sens, laissant exister l'individu et pas uniquement le danseur.

Cette section chorégraphique est celle qui a nécessité le plus de travail. Elle devait moduler la déformation du corps et de la danse entre la variation classique et la section suivante. Outre la difficulté technique de la partition dansée, il s'agissait de construire un lien entre mes deux pratiques en danse. De l'intérieur, je vivais cette

⁸⁴ La trame sonore était tirée d'un extrait de spectacle de l'Opéra de Paris. On entendait les bruits des danseurs sur la scène, et les applaudissements du public à la fin de la variation. On a donc apposé une voix enregistrée à ce public absent, lui donnant consistance dans le passé de l'enregistrement et non dans le présent.

⁸⁵ Voir annexe D.2, p. 200 et Dvd, (de 13'30 à environ 20'35).

section comme une césure, une vraie prise de risque, comme un tiraillement. Pour Ingrid, il s'agissait d'« ouvrir une faille » (carnet de bord d'Ingrid) :

Se séparant pour parvenir à soi, c'est-à-dire à tout ce dehors immense et qu'il ne cesse de dilater en le touchant du dedans, genou, cheville, coude et cou, poignet, hanche, jarret, nuque, pelvis et reins, colonne et périnée, lombes, mâchoires, seins, ventre et voûte plantaire, chacun mis sur orbite séparée avec entre eux liens et déliaisons, tendons et nerfs, cartilages, tissus conjonctifs, canaux, écluses, seuils, passages dérobés, de part en part une longue traînée de poudre sombre qu'allume en un éclair l'étincelle du mouvement, la permanence du changement (Nancy, 2001, p. 204).



Figure 4.5 : *Entre autres* ; "première déformation". Photo : Xavier Colas.

Nous avons imaginé une transition avec la vidéo *Antre autres (Ponts)* pour signifier à l'image le seuil que je venais de franchir. L'état de corps à l'image, le montage et les choix esthétiques de Jules signifiant une sorte de noyade, de perte, les images vidéo appuyaient ce qui venait tout juste d'être vécu. Pendant ce temps je m'effaçais au sol, tentant de retrouver, dans un rapport insistant avec la frontalité, les

épaulements⁸⁶ de la danse classique. Mais l'expérience précédente avait altéré mon état de présence : « le lieu de la ballerine laissait progressivement place à celui de l'individu » (carnet de bord du chercheur).

2.2.4. Deuxième déformation : qui suis-je ?⁸⁷

Pour cette nouvelle section, nous sommes restées fidèles à une structure de répétition (très présente dans le vécu de tout danseur) : encore une fois, une entrée et une présentation au public, mais dans des vêtements de ville cette fois : une paire de jeans, un chandail, les mêmes que ceux que je portais sur la précédente vidéo. Une nouvelle mue de revêtue, en dehors de l'apparat de la danse. La trame sonore est toujours la même, encore plus déformée, dans une sorte d'étirement infini qui la rend évanescence.

Sur le plan gestuel, cette deuxième déformation est bien plus proche des mouvements du quotidien : courses, marches, longues immobilités debout. De la verticalité exacerbée dans les sections précédentes, on a déformé jusqu'à déposer le corps au sol, dans une danse circulaire qui répond aux pirouettes et aux diagonales déjà exécutées :

De la danse le sol tient déjà le ressort bandé : sol battu, rythmé, sol foulé et pilé, sol du passage et de la poussière comme une route qui serait bouclée sur soi, le départ dans l'arrivée, comme un chemin menant nulle part et partout, un chemin ne menant qu'à son cheminement, un univers tourné de toutes parts vers sa propre expansion. Espèce de cosmogonie : terre battue jusqu'au sol qui la fait terre, terre faite terreuse, non terrienne, et territoire, non domaine : espace à explorer et à marquer, à découper, couper, à courber et détendre, à dilater et comprimer (Nancy, 2001, p. 201).

Dans l'état de corps, Ingrid m'a aidée à sortir de l'état de représentation, et à rester, même sur scène, pleinement moi : « état du quotidien dans la posture, plus relâchée et ancrée dans le sol, mais aussi dans le regard, ouvert. Marie quoi... » (carnet de

⁸⁶ Les épaulements sont les orientations du corps normées par rapport à la frontalité.

⁸⁷ Voir annexe D.2, p. 200 et Dvd (de 20'35 à environ 30'35).

bord d'Ingrid). J'ai réellement senti dans le travail un autre devenir danseuse : se permettre d'exister soi, sur une scène, sans artifice. Le fait de me risquer dans ce lieu d'interprétation a été source de la redécouverte d'une présence relativement nouvelle : celle de l'en soi. Être là, soi et en soi, sur une scène. Ainsi, comme le soutient Huesca (2010), le mouvement « hors de soi et de chez soi permet parfois aux artistes de se construire autrement [...]. Car le dépaysement peut donner à voir un autre monde ; lieu de rencontre, il devient celui de l'échange et de la transformation » (p. 48).



Figure 4.6 ; *Entre autres* ; "deuxième déformation". Photo : Xavier Colas.

Pour lier cette section à la suivante et annoncer le souvenir parcouru ensuite, je retournais danser à la barre, derrière le rideau de tulle, dans ce territoire qui appartient au passé. Là, la création lumières d'Ingrid (éclairant alors uniquement le fond de scène et le carré du tapis de danse), l'arrêt progressif de la musique et l'immobilité du corps érigé à côté de la barre, faisaient image. Comme un tableau.

Arrêt du temps, délimitation de l'espace – cadré –, minimalisme du mouvement. Retour dans le passé et retour à l'image, avant de projeter la deuxième vidéo *Entre autres (Ombres)* sur l'écran de tulle, le cyclorama et le tapis de danse. Par le travail d'ombres au sein de cette vidéo ainsi que la double surface de projection, on posait la multiplicité du corps comme possible : on peut être pluriel, multiple dans sa danse.

2.2.5. Paquita : réconciliation⁸⁸

Le dernier tableau tente de fermer une boucle et de réconcilier les pratiques mises en jeu au sein d'*Entre autres*. En entrant sur scène côté jardin, je dévoilais un dernier vidéoprojecteur, qui projetait la première vidéo *Antre autres (Ponts)* altérée (à l'envers, dans un rythme saccadé) sur l'écran de tulle, se mêlant ainsi à *Entre autres (Ombres)* projetée en boucle. J'allais ensuite me placer sur une petite croix blanche esquissée au sol, juste devant le rideau de tulle. L'ombre de mon corps se projetait alors sur le premier écran (à l'avant-scène cour), et mon corps lui-même devenait surface de projection. Par là, les corps absents et présents se réunissaient, tout comme les identitaires divers qu'ils signifiaient. Nous cherchions ainsi à faire advenir un corps multiple, qui investissait l'espace par sa présence scénique, mais aussi par ses présences plastiques qui se démultipliaient dans l'espace, s'incarnant à l'écran, lui donnant vie⁸⁹. La danse devenait alors espace. Corps fragmenté autant que réuni, corps entre passé et présent (se tenant à la frontière spatiale entre deux temps) ; vie, mort, vie à nouveau.

Dans un long silence, je cherchais à revivre en corps le souvenir du *Grand pas de deux* de Paquita, un des premiers rôles que j'ai interprété quelques années auparavant, mais dans un corps transformé par les déformations : un corps plus serein, authentique, plein, un corps presque « complété » (carnet de pratique).

⁸⁸ Voir annexe D. 2, p. 200 et Dvd (de 30'35 à la fin).

⁸⁹ Pour Michaël La Chance (dans Thézé, 2005), le corps est un « élément constitutif de la communication. C'est un signifiant qui donne une valeur concrète à tout ce qu'il touche. Ainsi le corps à l'écran semble une stratégie d'incarnation de l'écran, lequel se donne une peau médiatique qui saurait envelopper tout le corps » (p. 11).

L'arrivée de la musique du pas de deux installe mon partenaire dans l'espace : c'est elle, et non un grand danseur en collants blanc.

Nous avons travaillé, dans l'interprétation, à accéder à plusieurs couches de souvenirs, progressivement. D'abord, le souvenir intime, nostalgique : retrouver le moment de l'entrée en scène pour ce pas de deux et laisser agir dans le corps ce que cette reviviscence propose. Puis, dès l'arrivée de la musique, esquisser les premiers gestes du pas de deux (c'est-à-dire transformer les pas de danse en gestes, les peser puis les poser, et tenir alors une sorte de discours sur l'exécution de ce grand pas de deux du répertoire : dire un vécu, intime, du souvenir). Au fur et à mesure, je laissais revenir la danseuse de ballet, en tentant de rendre visible la montée du plaisir dans le corps : plaisir de retrouver cette danse à deux, plaisir de laisser le corps se recomposer dans cette danse. Parallèlement, on faisait disparaître les vidéos en augmentant l'intensité d'éclairage et en éteignant les vidéo-projecteurs. On retrouvait un corps unifié, réconcilié. Au climax du pas de deux, et fidèle au répertoire, je descendais vers les gradins pour ensuite effectuer une grande remontée de sauts jusqu'à mon partenaire absent. Là, le corps était libéré, pour ensuite s'éteindre au fur et à mesure, retourner dans le mouvement suggéré.

Dans cette section, nous cherchions à ce que « soient rejoués et déplacés les acquis et le savoir passés, les danses de nos passés, toujours mises à l'épreuve d'un nouveau contexte » (Launay, 2001, p. 95). Il s'agit bien de « nos » passés, car j'ai voulu « embarquer » le spectateur dans mon souvenir. Ici, il est à la place du corps de ballet, à cour et jardin, sur le plateau. Sa présence fait la représentation. Pour moi, il assiste à celle-ci en tant qu'acteur. Nous avons souhaité que sa mémoire soit elle aussi sollicitée, mais renversée, le spectateur faisant alors, en quelque sorte, une nouvelle expérience de la frontalité, de l'autre côté du décor.

L'absence du partenaire, résonnant avec l'absence du public dans les gradins, prend dans cette section une couleur plus intime et personnelle. Je tenais à rendre hommage à mon Maître, Christian Bernard, disparu quelques mois avant la création



Figure 4.7 : *Entre autres* ; "Paquita". Photo : Xavier Colas.

d'*Entre autres*. Les absences donnent paradoxalement consistance à la perte de son regard et de sa présence.

Mais Christian n'est pas loin. Il est toujours là en fait. La sensation d'une main sur le poignet pour soutenir l'équilibre, celle du doigt sous le genoux pour porter l'en-dehors de l'attitude, l'odeur du studio poussiéreux, la chanson des pas qui revient toute seule, les onomatopées, l'accent marseillais. Ces retrouvailles sont pleines de son absence, des traces du souvenir, de ses fulgurances (carnet de pratique).

Je suis la danseuse que je suis parce que la relation à mon Maître m'a construite, en partie, ainsi. Car selon Launay (2001), « Dans chaque relation pédagogique, ce qui "se transpire" dans la contagion intercorporelle est décisif » (p. 95). Elle explique : « "Prendre" le geste d'autrui, c'est inévitablement prendre une part essentielle de ce qui l'accompagne. C'est accéder, pour un moment, dans un contexte donné, à l'attitude ou au rapport au monde qui fabrique lentement la posture d'un individu, travailler à s'altérer [...] » (p. 94). Danser, alors, sera toujours discuter avec Christian. Re-co-naissance, encore une fois.

Conclusion

Travailler sur *Entre autres* avec Ingrid et Jules a donné un nouveau souffle à cette recherche, en l'inscrivant dans un faire éprouvé, profondément éprouvé même (et non observé). La recherche s'est donc aussi inscrite, grâce à cette auto-poïétique, dans le concret des choses senties, appréhendées par le corps. Dans ce travail, l'Autre m'a donné conscience et consistance. Ingrid et Jules ont été mes « faussaires »⁹⁰ : mon faire s'est fait et défait à la lumière de ceux de mes collaborateurs qui l'ont questionné, mis en jeu, et m'en ont, quelque part (et pour le mieux), dépossédée pour que je puisse ensuite le reconquérir, réagir aux apports, le renouveler.

⁹⁰ En référence à une expression de Gille Deleuze (1987) par rapport à son compagnon d'écriture, Félix Guattari.

Ce qui a présidé à la réalisation de ce *work in progress* est la mise en relation : entre les faire, les formes et les concepts, nous avons tenté de trouver un lieu commun : celui du souvenir et des traces. Ce lieu commun – cet antre – nous a permis de fonder les mises en présence. Il a noué la collaboration des faires et des productions, leur a donné sens.

Particulièrement, la présence d'Ingrid à mes côtés m'a permis de progresser dans le cheminement de cette création en toute confiance. Son apport à ce travail est immense : elle a voyagé dans sa posture, de mentor à chorégraphe, en passant par la régie et la création lumière, faisant toujours preuve d'inventivité, d'écoute, de générosité, de tolérance face à mes doutes et mes faiblesses. Merci, mille mercis. Également, merci à Jules d'avoir porté un si beau regard et d'avoir tant investi dans ce projet, ainsi qu'à Zacc, technicien de l'ombre, indispensable.

CHAPITRE V

DISCUSSION : RÉFLÉCHIR LA RECHERCHE

Introduction

Ce chapitre s'élabore autour des éléments dégagés du double terrain de recherche et de la construction théorique élaborés, repris et discutés ici à la lumière de l'expérience apportée par la recherche. Comme un retour réflexif, il tente *a posteriori* une mise à distance, une mise en lien et une mise en commun des terreaux et terrains de la recherche et de ce qu'il en ressort.

Tôt dans ma démarche, j'ai imaginé cette discussion à plusieurs. J'ai voulu discuter de la substance du faire interdisciplinaire et des enjeux qu'il sous-tend avec plusieurs acteurs du milieu artistique, pour rouvrir, en bout de course, le parcours de la recherche vers d'autres sphères que celle du studio. Comme pour, au retour, confronter la réflexion élaborée et l'expérience du terrain à leurs discours. J'ai donc conduit des entretiens auprès de trois chorégraphes montréalais (en plus de Frédérick Gravel, qui sera lui aussi invité dans cette discussion) : Frédérick Tavernini, Nicolas Cantin et Manon Oigny. Mon choix s'est porté sur eux par rapport à la pluralité des formes investies dans leur travail chorégraphique, que j'ai rencontré durant mes études de maîtrise. Manon Oigny, en tant que professeure invitée au Département de danse de l'UQAM depuis 2010, a suivi ma démarche au fil des mois. J'ai été auxiliaire d'enseignement à ses côtés pour enseigner un atelier de création interdisciplinaire⁹¹, et notre expérience partagée à cette occasion m'a semblée nourrissante, me poussant alors à inviter la voix de Manon à la table de ce dernier chapitre. J'ai parallèlement découvert les pièces de Nicolas Cantin, dont la substance purement *inter* me questionnait beaucoup. J'avais envie de rencontrer ce créateur pour venir enrichir le discours. Enfin, Frédéric Tavernini était des interprètes

⁹¹ Il s'agissait du cours FAM 4003 : Atelier de création interdisciplinaire en art dramatique, enseigné aux étudiants du baccalauréat en enseignement en arts visuels et en théâtre à l'automne 2012.

du GAG. J'ai assisté à la création de *Tératome* à Tangente à l'hiver 2013, œuvre faite à plusieurs et tellement plurielle. Il m'intéressait de découvrir sa démarche, mais aussi d'évoquer avec lui son passé de danseur de ballet, ou plutôt ses passés, ses expériences, et la façon dont ça travaille en lui dans sa pratique actuelle, délocalisée.

J'ai également croisé sur mon chemin David Gauchard, metteur en scène français, dont j'avais vu le travail en France, en 2006. La pluralité des formes qui prennent la parole dans ses pièces (théâtre, musique, rap, graphisme, vidéo, etc.) avait alors éveillé vivement mon intérêt. Programmé à Montréal au Théâtre des Écuries à l'hiver 2013 avec sa pièce *Richard III*, c'était l'occasion pour moi de le rencontrer et d'ainsi ouvrir la recherche à la parole d'un artiste du théâtre.

Enfin, j'ai souhaité m'entretenir avec deux diffuseurs⁹² montréalais : l'un préfère demeurer anonyme, l'autre est Joseph Lefèvre, directeur des résidences à la Société des arts technologiques (SAT), mais aussi artiste en arts médiatiques. Aller rencontrer ces deux personnes répondait pour moi à la volonté d'ouvrir les points de vue sur mon objet, et de réinscrire la recherche dans la réalité plus « politique » du milieu. Il s'agit de ramener les enjeux de diffusion des œuvres, ceux des étiquettes et des rouages financiers sous-tendus par l'activité artistique. Aussi, ces deux acteurs participent dans leur métier à l'ouverture des cloisonnements disciplinaires. On sort donc du territoire de la danse pour aller vers des enjeux actuels : les nouvelles technologies, le performatif, ou l'indiscipline.

Au sein du présent chapitre, il est donc question d'effectuer une sorte de retour sur la recherche, sur son terrain, ses terreaux et sur ce qu'il en ressort. La réfléchir, donc : il s'agit autant de réfléchir sur la recherche, à la recherche et avec elle que de la réfléchir au sens de la refléter, lui donner consistance, la synthétiser.

⁹² Voir en annexe E les notices biographiques des personnes interviewées (sauf celle qui a préféré garder l'anonymat), p. 201.

1. *Inter, alter* et interstices : substances du créer

1.1. Entre Œuvre et œuvre

Dans mon expérience sur le terrain aux côtés du GAG, j'ai été confrontée à ce que je nommerais une pratique hors champ, c'est-à-dire à tout un savoir expérientiel élaboré et acquis par les créateurs, auquel je n'avais pas directement accès. Il s'est construit durant les collaborations antérieures des artistes à la création d'autres œuvres. Sur ce terrain s'est ainsi établie très clairement une dialectique riche entre Œuvre – au sens masculin du terme, d'« ensemble des œuvres » d'un artiste (CNRTL, 2013) – et œuvre. Au sein même de l'Œuvre d'un créateur, chacune des œuvres créées demande un *poïein* qui lui est propre, un *opus operandum* particulier. Ce n'est jamais pareil. Car chaque pièce (si nous évoquons les pratiques chorégraphiques) naît d'un manque différent, d'un vide singulier. À chaque œuvre son néant – ou son élan – créateur : cette impression de ne partir de rien, une sorte de « pauvreté » (Cantin, 2013), ou « la nuit » que décrit Jean Lancri (dans Gosselin et Le Coguiec, 2009). Chaos, désordre, « crise intérieure » (Anzieu, 1981, p. 93), il y a bien un creux à la base de toute œuvre, un manque, ou un désir.

Dans les relations qu'entretiennent Œuvre et œuvre dans le travail d'un artiste, les béances à combler semblent évoluer : ça n'est jamais tout-à-fait la même urgence, le même désir. Car l'œuvre naît également des vides, des incomplétudes et des questionnements laissés à son créateur par la précédente. Frédérick Gravel (2013) parle même d'une « pratique personnelle continue »⁹³ qui remplit, ainsi, le vide créé par le désir de création. Œuvre et œuvre dialoguent donc dans des rapports de circulations réciproques, entrelacées, multiples, qui dépendent de la façon dont est organisé – et dont s'organise – le désordre [du] créateur.

1.2. Saisissement et dessaisissement créateurs

⁹³ Voir à ce sujet le chapitre III, à la section 2.1, p. 75.

J'ai pu éprouver ces sensations de vide et de désordre lors du laboratoire de création qui a concrétisé le volet auto-ethnographique de cette recherche. En création, les premiers moments de travail en studio ne sont que flou, brouillage de multiples désirs, envies, lubies, mises en chantier, etc. Lorsque l'on tente de s'« attaquer » à la création, dans une volonté de saisissement de *ce avec quoi – ou de quoi* – on voudrait faire œuvre, on éprouve au contraire une perte de repère, de moyens, une « peur » (Cantin, 2013) :

Ça me fait peur à chaque fois, confie Nicolas Cantin. Je sais que je n'ai rien. Pour mon prochain projet, je sais que j'ai une interprète, et que j'ai moi [...]. Je sais que j'ai envie de parler, que j'ai envie de poser des questions. J'ai certaines images qui m'intéressent, peut-être un ou deux titres. Déjà il y a ça, peut-être des bouts de vêtements que j'ai acheté... 1) je ne veux pas refaire ce que j'ai déjà fait, 2) je me pose toujours la question « à quoi ça sert tout ça ? C'est quoi la nécessité d'être sur scène ? » J'ai des photos de la personne qui va faire le projet que j'ai pris depuis neuf mois. Donc j'ai ça. Mais je me rends compte que c'est cette pauvreté-là qui m'intéresse, c'est ce manque de matériel, c'est le manque qui crée la pièce.

Ainsi, ce qu'Anzieu (1981) nomme le « saisissement créateur » (p. 103) donne naissance à un écart : « Le saisissement (du futur créateur par une sensation-image-affect dont il fera le thème directeur de son œuvre) est inséparable, selon Anzieu, d'un dessaisissement (de soi-même, du contrôle habituel du Moi [...]) » (p. 102). C'est donc « psychotique » (p. 103), foisonnant, intime, désorganisé par nature.

Créer ferait alors advenir un état double : à la fois en soi et hors de soi, à la fois du plein et du creux, à la fois soi et autre. Entre le *Heimlich* et le *Unheimlich* auraient dit Deleuze et Guattari (1991, p. 176), faisant alors jouer, de fait, les identitaires et leurs territoires, et par là *l'inter* et *l'alter*. La création est donc un voyage en soi et à l'intérieur de soi, traversant des frontières rendues poreuses par le brouillage, la recherche, le travail de la matière. « Tel est le paradoxe du saisissement créateur, la coexistence d'une extrême activité de la conscience et d'une extrême passivité du

reste du Moi » (Anzieu, 1981, p. 102). État limite, donc, que celui du créateur qui laisse émerger ses *secrets du vide et du plein*⁹⁴.

Selon Jean-Luc Nancy (dans Rousier, 2002), cet état limite serait exacerbé dans la création du solo de danse, vue par le philosophe comme « le rapport au monde d'une solitude absolue », purement détachée du monde et disposée alors à « faire du monde, à voir, à occuper le monde, peut-être même à le créer » (p. 53). Il s'agit, pour l'artiste, de créer la béance qui permettra et fera advenir *l'alter* :

J'aime l'idée d'arriver en résidence à Bruxelles, d'arriver dans cet espace avec mon interprète et de prendre le temps de laisser se déposer les choses. Prendre du temps à ne rien faire. Il y a quelque chose d'intéressant à laisser émerger de ça. [...] Finalement il y a quelque chose qui s'articule, qui se synthétise. (Cantin, 2013).

Ainsi, se mettre en crise, se risquer, en tant que créateur, au dehors et au dedans, tous les deux de l'ordre de l'insaisissable, de l'inconnu, de la surprise.

1.2.1. F[r]iction

Au regard de mes rencontres, lectures et expériences d'observation en studio, j'aime penser les dynamiques de création comme une mise en jeu de lieux de f[r]iction : lieux-liens, espaces à la fois de fictions et de frictions. Mise en fiction et en friction du créateur, de l'interprète, mise en fiction et en friction de celui qui reçoit, mise en fiction et en friction des médiums. Pour moi, c'est ainsi que ça se spatialise, que ça s'organise, que ça travaille. On en revient à cet espace de la « triche » qui, selon Gravel (2013)⁹⁵, fictionnalise par la mise à distance tout en donnant une illusion de sincérité, voire de réalité. Cette triche aurait lieu à plusieurs échelles : au sein de l'œuvre, mais aussi chez le spectateur – mis en f[r]iction, rendu « d'une certaine manière malade » par la f[r]iction de l'œuvre (Cantin, 2013) – et chez le créateur ou l'interprète-créateur. Mise en friction de la fiction et de la réalité, les espaces du jouer

⁹⁴ En référence au poème de Ghérasim Lucas, cité au chapitre III, p. 74.

⁹⁵ Voir chapitre III, section 2.2, p. 83.

et du déjouer s'insèrent et semblent être toujours là, quelque part, faisant art. Faisant le *re-* de la représentation. Espace de recul, partie prenante des « mécanismes » de la représentation qui, selon Gravel (2013), « amènent le jeu », et ainsi « le plaisir dans l'indéfini des choses⁹⁶ », peut-être même le plaisir dans l'infinie potentialité des choses aussi :

J'aime mettre des incohérences ensemble. Comme l'eau et l'huile. Moi je viens de la chimie au départ. Et il y a un endroit, le point de miscibilité : c'est quand l'eau et l'huile se mélangent, dans des conditions très particulières. A certaines températures, avec un agitateur magnétique, tout d'un coup tu peux mélanger de l'eau et de l'huile, alors que le dicton dit qu'on ne peut pas. Je travaille cet endroit là. C'est comme l'image du *rubik's cube*. De se dire que si tu tournes, tu tournes, tu tournes, tu finiras par trouver ton *rubik's cube* (Gauchard, 2013).

Tourner, tourner, tourner encore, « gossier », jouer dans la matière, chercher la f[r]iction. Pour Nicolas Cantin (2013), c'est un besoin : « J'ai envie de me mettre en danger. Pour moi c'est important de me mettre en crise, que je trouve la friction. Il faut un caillou dans la chaussure. Il me faut cette peur là ». La friction est déjà mise en relation et se fait de la mise en relation : elle n'est possible qu'à plusieurs, désignant tantôt le « frottement de deux corps l'un contre l'autre », tantôt les « désaccords, heurts, conflits entre personnes » (CNRTL, 2013). La friction porte en elle quelque-chose de difficile, une sorte d'impossibilité de l'ordre du heurt, de l'incompatible. Or, pour Deleuze (1987) :

La création se fait dans des goulots d'étranglement. Même dans une langue donnée, même en français par exemple, une nouvelle syntaxe est une

⁹⁶ Or, le jeu porte en lui une sémantique riche qui regroupe à la fois les idées d'illusion, de fonctionnement, de mouvement et de création d'espace. Il désigne avant tout une « activité ludique », ainsi que la « représentation d'une pièce de théâtre » et l'art d'y jouer un rôle. Il signifie aussi le « fonctionnement régulier d'un mécanisme quelconque », sens que l'on connaît mieux des expressions « *mettre en jeu* » et « *entrer en jeu* ». Le jeu peut aussi revêtir le sens d'« Action combinée de divers éléments : *Le jeu des partis, le jeu de l'offre et de la demande* ». Enfin, dès 1689, le jeu est l'« espace ménagé pour la course d'un organe, d'un mécanisme », sens encore lisible aujourd'hui dans les locutions « *avoir du jeu* » ou « *donner du jeu à* » (CNRTL, 2013).

langue étrangère dans la langue. Si un créateur n'est pas pris à la gorge par un ensemble d'impossibilités, ce n'est pas un créateur. Un créateur est quelqu'un qui crée ses propres impossibilités, et qui crée du possible en même temps (p. 480).

Qui crée du possible dans la subversion du réel, dans et par la fiction, dans et par la friction.

1.2.2. L'écart de l'*alter*

Il semble toujours, alors, y avoir un écart qui se crée quelque part : celui de la f[r]iction, celui de l'[a]entre-deux, celui de l'interstice. Ce que j'aime appeler la dynamique de l'*inter*⁹⁷ (après Lesage, 2008) met en place des interstices entre les couches de l'œuvre en train de se faire : interstices à la fois coupures et liens, aux frontières poreuses. Ils se révèlent aussi espaces fondateurs dans la mise en relation des éléments travaillés par le faire, de ce (ou ceux) qui collabore[nt]. Ces lieux-liens, animés par les interrelations et les circulations des formes, des syntaxes, des faires et des savoir-faire, tissent l'intérêt de l'entreprise d'une création *inter*. La création, comme espace stratifié, se bâtit et se remplit par touches et par couches, et là s'insèrent des échanges, se mettent en place des co-présences, des co-existances. Entre, dans et autour des couches. L'étoffe de l'*inter* épouse donc celle d'une sociabilité, faite fondamentalement d'une ouverture et d'une béance sur l'autre, du vide qui passe d'une main à l'autre dans le don dont parle Ouellet (2007)⁹⁸, de la place laissée à l'*alter* dans le processus de transformation-reconstruction du réel qu'est, par nature, la création d'une œuvre. L'*inter*, plus qu'un produit, est une substance et, à la fois, une manière, une dynamique. Autrement dit, une création n'est pas forcément *inter*, mais elle se fait de l'*inter*, et par là, aussi et inévitablement, de l'*alter*, de cet autre indispensable à toute mise en lien active. Même lorsque le danseur est en solo, « [...] devenant lui-même l'objet sur lequel il agit directement, [...] un sujet qui se tourne vers d'autres sujets à venir » (Rémy,

⁹⁷ Voir Chapitre II, section 2.2, p. 47.

⁹⁸ Voir Chapitre II, section 2.2.1, p. 47.

dans Rousier, 2002, p. 38), il provoque l'avènement de l'altérité. Ainsi, l'autre, le relief, la différence ou le mouvement naissent (presque originellement, ontologiquement) d'une ouverture ; de l'ouverture d'une brèche, d'un espace, d'un écart :

Dans les cosmogonies babyloniennes, qui sont aussi à l'origine de la cosmogonie de la Bible, la création du monde est d'abord un écartement, l'écartement du ciel et de la terre. Au début de la Bible, le ciel et la terre, la terre et les eaux s'écartent : tout part d'un mouvement. Un monde n'est pas seulement une structure, un univers, mais un ensemble de mouvements, de corps qui se rencontrent, s'écartent, se plient et se repoussent aussi. [...] Même si le danseur ou la danseuse reste vraiment seul, même s'il s'agit vraiment d'un solo, il y a toujours un rapport à l'autre quelque part, un rapport à l'altérité du monde (Nancy, dans Rousier, 2002, p. 59).

Créer l'avènement de l'altérité, c'est créer du possible dans la pensée deleuzo-guattarienne. Ainsi, selon Dominique Dupuy (dans Rousier, 2002), « Travaillant cette absence comme il travaille le silence, le solitaire [c'est-à-dire le danseur du solo de danse] joue toutes les parties de l'habituelle polyphonie [de sa danse] dans une monophonie qu'il assume et dont il doit inventer le moteur » (p. 134), se créant des autres autour de lui ou en lui (l'espace, la scénographie, des imaginaires et des corporéités multiples, etc.). Le créateur (ou le danseur), même seul, créera ainsi *l'alter* et *l'inter*, créera l'écart entre soi et l'autre. Chez Gravel, il s'agissait par exemple pour les interprètes de se surprendre dans la gestuelle de leurs improvisations. Que ce soit dans la collaboration, le regard sur le travail ou le faire lui-même, la relation à l'autre est privilégiée dans la création de *Usually Beauty Fails*⁹⁹. Ce que propose le GAG travaille beaucoup sur une sociabilité altérée. Les créateurs présentent des mondes (de corps, d'êtres, de relations), et la manière investie est affaire de présence singulière. Or, d'après Marc-François Lacan (dans Bienaise, 2008), la présence est fondamentalement rencontre, contact, prise en compte de l'autre par rapport à soi :

⁹⁹ Voir section 2.2 du chapitre III, p. 83.

La présence est le fruit d'une rencontre. Elle est le principe d'une recherche qui sera appel et écoute. Elle est le désir d'une intimité, désir qui se traduit par une ouverture à l'autre [...]. La présence signifie la relation qui unit deux personnes dans leur singularité concrète sans diminuer leur altérité (p. 7).

La « manière Gravel », favorisant la réactivité de l'interprète à ce que propose ses partenaires, encourageant le danseur à se surprendre lui-même dans l'interprétation comme à se laisser surprendre par les autres, se fondant encore sur un *sur le vif* et une spontanéité, joue avec les qualités de présence des interprètes, présents aux autres et à eux mêmes, présents à l'instant, à ce qu'ils décident de proposer.

Dans *Entre autres*, je rappelais la présence d'autres corporéités venues du passé par le souvenir et les images vidéographiques qui incarnaient des images de moi – images de corps ; de mon corps. Il y a donc à l'œuvre une sorte de « dépossession de soi » (Ouellet, 2007, p. 33) fondamentalement *alter* : un partir et un départir (Nancy, 2011), à la fois « partir de soi » et « *partir* de soi »¹⁰⁰ (Nancy, dans Rousier, 2002, p.56).

Dans ces partir et ces départir, il s'agit également, quelque part, de laisser la pièce en création se faire d'elle même. Car du travail lui-même émergent de l'impensé, de l'inenvisagé – ce qui fut très lisible sur le terrain d'observation, Frédérick Gravel laissant toujours la situation ouverte à l'inattendu. Pour Tavernini (2013) et son *Térotome*, cette dynamique semble aussi avoir habité et animé le processus de création : « Ça s'est fait au fur et à mesure, dit-il. On a regardé ce qu'on avait dans l'atelier, et on est parti sur des trucs. On a laissé les choses s'imbriquer ». Laisser la pièce [se] faire [d'] elle-même, donc, et ainsi se dessaisir d'elle. Laisser le corps (ou plutôt les corps) de l'art agir.

¹⁰⁰ Nancy fait ici référence à une phrase de Stanislavski : on part de *soi* en élaborant une œuvre qui comme prend le soi pour sujet et objet, tout comme on part, on *sort* de soi par ce même processus.

1.3. Les corps de l'art : intercorporéités fictionnaires¹⁰¹

Walter Benjamin (dans Nancy, 2000) remarquait déjà que « L'idéal du contenu pur de l'art n'est représenté que par la pluralité des muses » (p. 157). Une manière de dire que l'hétérogénéité et la multiplicité constituante de l'art en général constitue et compose son corps, pluriel, complexe, et par là dynamique et fondamentalement relationnel – comme tout corps d'ailleurs :

Singularité d'une structure de composants à la fois coordonnés et de toutes part exposés à une extériorité et à une disparité irréductibles, jusqu'à l'exclusion mutuelle. Rien qui soit plus un corps que le corps de l'art en tant que corps étendu, étiré et intensifié, poussé à ses extrémités : encore une fois le corps en tant qu'unité de sens en tous sens et qui produit son sens à être exposé (ex-posé et expeausé) – le corps comme la différence hors de soi de l'unité en soi d'une « âme » (d'un « sujet ») (Nancy, 2000, p. 160).

Le corps, en tant qu'« unité plurielle de sens » (Nancy, 2000, p. 162), perçoit l'art autant qu'il le fait, le créateur agissant dans son œuvre, toujours, à partir de son propre corps et la part du spectateur faisant l'œuvre, exposée (et expeausée) à lui. Pour Michel Bernard (2001a), l'essence, ou plutôt le moteur primordial de chaque art (« musicalité » pour la musique, « orchésalité » pour la danse, « théâtralité » pour le théâtre) se noue au creux d'un « nexus radical et permanent entre la sensation et l'imaginaire ». C'est donc dans le jeu entre la sensorialité et l'imagination que s'exerce le « pouvoir polymorphe » de l'art, à la fois pouvoir de transformation du réel et de création d'un réel (p. 100). C'est peut-être principalement là que se joue l'apport du champ de recherche de la danse à la compréhension de l'objet de recherche ici investigué : le faire et le créer épousent les dynamiques qui fabriquent et animent la sensorialité du corps. En d'autres termes, « les arts se sentent les uns les autres » selon « l'ordre sensé du sens » (Nancy, 2000, p. 165).

¹⁰¹ En référence à l'article de Michel Bernard (2002) intitulé *De la corporéité fictionnaire*, inscrivant le concept de corporéité comme subversion de la notion traditionnelle de « corps », prônant ainsi son ouverture sur l'hétérogène et le rhizomatique.

Pour Bernard (2001a), « le travail sensoriel complexe du danseur porte en lui-même une fiction originaire qu'il exhibe, déploie et véhicule par sa seule performance scénique » (p. 100). C'est dans les interstices créés par les différents chiasmes¹⁰² qui agissent au sein du système sensoriel de la corporéité que s'insère un jeu entre fiction et imaginaire. Toute perception est sous-tendue et produite, selon le chercheur, par un processus d'énonciation fictionnaire : « toutes nos sensations ne se contentent pas de s'entre-répondre [...] précise-t-il, mais elles tissent entre elles une texture corporelle fictive, mobile, instable qui habite et double notre corporéité apparente, à l'instar de l'acte d'énonciation linguistique » (p. 99). Ainsi, à chaque art (la musique, la danse, etc.) correspond une façon de sentir qui, en sus, le fabrique. Un art est une configuration de la sensorialité. Pour Bernard (2001a) :

les Arts ne constituent pas des entités éthiques, institutionnelles et esthétiques totalement séparées et distinctes, mais, comme l'a fort bien souligné Anton Erenzweig dans son livre *L'Ordre caché de l'art*, les modalités apparentes de différenciation et d'accentuation d'un réseau spectral commun de *qualia* sensibles d'origines diverses ou, si l'on préfère,

¹⁰² « Ce concept de "chiasme" désigne avant tout une figure de rhétorique consistant dans la correspondance croisée de termes soit dans une même phrase ou un même vers, soit dans deux phrases ou deux vers distincts. Or cette correspondance croisée illustrée par le dessin de la lettre grecque « χ » (*chi*) paraît s'appliquer, selon Merleau-Ponty, non seulement au discours, mais à la réalité corporelle toute entière et, plus particulièrement, à la complexité de notre système sensoriel » (Bernard, 2001a, p. 96). Ces chiasmes sont détaillés par Michel Bernard (2001a) dans ses articles *Sens et fiction* pour les trois premiers et *Danse et image* pour le dernier :

- le chiasme intrasensoriel : ce chiasme « réside dans la double dimension simultanée active et passive de tout sentir : je suis voyant-vu, touchant-touché, entendant-entendu, etc. » Il met ainsi à nu « dans le sentir un ressentir » (p. 96)
- le chiasme intersensoriel : c'est celui de « la correspondance croisée des sens entre eux » (p. 97)
- le chiasme parasensoriel : il établit l'étroite connexion entre « l'acte de sentir et l'acte d'énonciation ou, si l'on préfère, entre le *percevoir* et le *dire* au sens générique [...] » (p. 97)
- le chiasme intercorporel : il « réside dans les interférences multiples, contingentes et pourtant inéluctables entre ma sensorialité propre et celles des autres corporéités qui entrent en relation avec la mienne [...] » (p. 148-149).

d'une même chaîne sensorielle hybride ; modalités analogues aux franges chromatiques qui composent le spectre lumineux, tel que le révèle l'arc-en-ciel ou la réfraction d'un rayon de soleil dans un prisme (p. 165).

La substance proprement *inter* et *alter* de toute corporéité modèle alors l'art en ce qu'elle est, par nature et déjà, énonciation et fiction : à la fois l'acte de dire (de mettre au dehors) et de créer (de fictionnaliser). Nancy (2000) et Bernard (2001a) aboutissent alors à l'impossibilité d'une classification stricte des arts en dehors d'un intérêt purement conceptuel : il est nécessaire, selon Nancy (2000), de « reformuler [et donc d'énoncer, voire de dénoncer encore] toute la distribution des arts autant de fois qu'on pourra distinguer "un" art » (p. 158). Ainsi, pour Bernard (2001a) :

un art qui accomplit son processus ne peut être enclos et circonscrit dans des limites conventionnelles : il n'est qu'un mode spécifique d'une dynamique de conjonction sensorielle. Il est dans son destin de voyager, de s'aventurer et d'explorer de nouveaux territoires prétendus hermétiques, donc de se « déterritorialiser », au sens de Deleuze et Guattari, de se « nomadiser » (p. 159).

Particulièrement, la danse comme art du « corps qui en passe par le corps » (Sibony, 1995, p. 33) entretient une grande proximité, dans sa substance propre, avec les tissages *inter* et *alter* qui fondent la corporéité et son fonctionnement sensoriel. *Inter* et *alter* par essence, elle se fait et se perçoit en corps. Elle commence, pourrait-on dire, « avec sa manière de regarder les choses et les êtres » (Bernard, 2001a, p. 149).

La question interdisciplinaire (telle que je l'ai regardée, pensée et envisagée) embrasse celle des arts et de la création, dans le sens où les dynamiques qui ont cours dans l'une ou l'autre se répondent. Pour dire les choses autrement, la création serait, de fait et en substance, *inter*. Pas toujours interdisciplinaire, certes, mais portant en elle la dynamique de *l'inter* : cet *inter* des interstices, à la fois brisures et

liens, où le « et » est synonyme de devenir, d'ouverture, d'alliances et de porosité¹⁰³. L'interdisciplinarité en création ne serait alors qu'un facteur de plus, qui souligne et exacerbe les dynamiques de décloisonnement du faire, de mise en crise, au dehors, animées par les plis, les circulations, les coupures-lien, les transferts de savoir-faire, les traductions, etc. Toute création, en ce sens, est *inter* dans son essence, car elle se fait de l'entrelacement et de la mise en circulation dynamique et active de désirs, d'« images-affect » (Anzieu, 1981, p. 103), de création d'altérité. Pour Jean-Luc Nancy (2000), « Le mince filet de "traductible" serait alors comme la trace de "l'art" au singulier : n'ayant donc lieu qu'entre tous les arts, ni au-dessus ni au-dessous » (p. 159). Dans les interstices, entre les couches, dans l'[a]entre.

2. *Heimlich et Unheimlich*

« Qui sommes nous ? Où allons-nous ? » interrogeait en 2005 René Derouin. Car pour lui, « il n'est pas nécessaire que nous appartenions tous à la même histoire de l'art. J'ai toujours cru, précise-t-il, que l'art devait incarner la société et le territoire qu'il occupe et que le choix d'aller voir ailleurs arrive après l'affirmation de son identité ».

2.1. « Par où la danse ? » (Mayen, 2004, p. 118)

2.1.1. Dé-définir ou re-définir

Cette recherche a aussi évoqué la question de l'identité dansante (Febvre, 1997 ; Frétard, 2004 ; Frimat, 2010 ; Huesca, 2010 ; Launay, 2001 ; Pouillaude, 2009b ; Roux, 2007 ; Sibony, 1995), fugace, dé-définie. Pour Gérard Mayen (2004), elle se pose en ces termes : « Par où la danse ? », question qui « porte en germe l'espoir de se transporter dans une dynamique de cheminement [...] » (p. 118). Pour Laure Fernandez (2008), elle « sous-tend l'idée de passage, d'avancée, de traversée » (p. 81). La danse en tant que discipline est donc elle-même en mouvement. Son

¹⁰³ Voir chapitre II, section 2, p. 44.

évanouissement au sein des pratiques chorégraphiques contemporaines – ce qu'on a souvent qualifié, après Frétard (2004), de non-danse – a été concomitant avec un retour du théâtral au sein des formes spectaculaires, puis de l'arrivée des nouvelles technologies :

un peu comme par un système de vases communicants, d'autres pratiques artistiques semblaient être venues investir massivement l'espace qu'aurait laissé libre, en quelque sorte, une soustraction de la danse, au sein de ces productions pourtant reconnues comme rattachées au domaine chorégraphique [...] (Mayen, 2004, p. 118).

Selon Fernandez (2008), l'« indisciplinarité [...] signerait [alors] le concept même de danse aujourd'hui » (p. 77). Il me semble néanmoins qu'une telle affirmation (même au conditionnel) constitue en soi une sorte de parti pris et n'est pas généralisable. Encore une fois, c'est une question de manière : certains créateurs paraissent a-disciplinaires (plus qu'indisciplinaires, *in-* désignant une forme de rejet, *a-* référant davantage à une impossibilité¹⁰⁴). Pour eux, la manière est reine ; le médium, le regard, et non l'appartenance ou le disciplinaire. À titre d'exemple, Jan Fabre (2013) se dit « Serviteur de la beauté », utilisant donc le[s] meilleur[s] médium[s] au service de l'œuvre à créer et de son discours : « Parfois j'écris pour certains acteurs que je veux voir, parfois je chorégraphie pour des danseurs que j'estime, parfois je sculpte. En tant qu'artiste, j'expérimente. Je cherche [...] ». Pour Nicolas Cantin (2013), il s'agit d'utiliser « les moyens du bord » : « Je pense que je cherche ce qui est nécessaire pour créer quelque chose sur scène ». Il ne « cherche pas la danse » plus qu'une autre forme, mais davantage les outils qui vont lui permettre de réaliser son désir de création. Ces artistes ne se reconnaissent pas dans l'appartenance (ou l'étiquette) « danse » qu'on leur accole. Jan Fabre (2013) pense être « un bon fugitif » quant à ces catégorisations. Cantin (2013), lui, dit se méfier « de la famille en général » : « Donc j'aime l'idée de ne pas être dans la famille, mais d'être un peu

¹⁰⁴ Le préfixe *in-* signifie « contre, qui va contre ». « *In-* est un préfixe qui sert à nier et à manifester une réaction contre ce qui est établi. *A-* est un préfixe qui exprime la passivité à l'égard de ce qui est ; il signifie "qui reste étranger à..., qui est sans rapport avec..." » (CNRTL, 2013).

à l'extérieur, ce qui permet d'avoir un peu une plus grande liberté par rapport au médium. Ne pas avoir à respecter ».

Je pense également à Benoît Lachambre. Il est selon moi l'artiste nomade par excellence, migrateur, expatrié. A tel point qu'il semble être parfaitement à l'aise d'un côté de la frontière comme de l'autre. Ce qui pourrait être arbitrairement nommé danse ou performance devient chez lui à la fois l'un et l'autre, et ni l'un ni l'autre en même temps, dans le sens où l'on sent chez Lachambre qu'il est question de corps et d'être avant tout. Le corps est d'ailleurs envisagé par cet artiste au sens très large (tout est corps) comme organe et vecteur de communication : « le corps n'est pas une matière isolée, mais une matière en communication, et l'espace est un corps qui permet la communication. L'un et l'autre s'inter-informent. Tout mouvement est une réponse »¹⁰⁵. Il parle de vibrations, d'oscillations, qui deviennent langage et prennent forme dans le mouvement, qui lui même est conducteur d'inter-influences. Dans sa pièce *Snakeskins*, il investit les *inter* et les *alter* : *Snakeskins* est « en mue constante, en transformation. J'y suis seul, et jamais seul [...] » dit-il (Lachambre, dans Lalonde, 2012). Il n'est pas question de danse, de performance, ou d'autre chose. Il est question de rentrer en communication avec un public en utilisant différents matériaux et matières, « les moyens du bord », c'est-à-dire ce qui est pertinent pour l'œuvre. En ce qui concerne Lachambre : son corps, son inventivité, son bouger hors du commun.

Certains artistes semblent donc à identités multiples, indéfinissables autrement. Nicolas Cantin (2013) avoue d'ailleurs être « fatigué de ces questions [de définition] » lors de l'entretien qu'il m'a accordé en février 2013 :

Chorégraphe, metteur en scène... Ce n'est plus important, et depuis longtemps [...]. Il faut se définir parce que les gens te demandent de te définir. Mais je ne me définis pas forcément comme chorégraphe, ni comme metteur en scène. Ce sont des parcours... c'est sûr que j'ai commencé par le théâtre, et j'ai été attiré par le monde de la danse parce que je trouvais que c'était comme un laboratoire où le médium était le corps, et je pouvais

¹⁰⁵ Dans le cadre d'un atelier donné à l'UQAM le 19 mai 2012. Notes.

reprocher au théâtre d'être plus dans la psychologie ou... je trouvais que le corps n'était pas utilisé comme il devrait l'être (Cantin, 2013).

Notre diffuseur anonyme constatait quant à lui l'émergence, au Québec, d'une génération d'artistes polyvalents, aux multiples facettes comme Frédérick Gravel, Clara Furey, Dany Desjardins, Manuel Roque ou encore Éric Robidoux. La relève chorégraphique montréalaise paraît donc animée par des savoir-faire multiples au sein d'individualités mêlant musique, danse, théâtre ou cirque dans leurs pratiques, démarches et apprentissages. L'histoire de la danse au Québec est d'ailleurs marquée par cette ouverture des formes avec le travail de personnalités comme Jeanne Renaud, Françoise Sullivan, Peter Boneham ou d'autres, ayant formé au cours des années 1960 le Groupe de la Place Royale, par exemple. La danse montréalaise tend donc à se définir à la croisée des pratiques artistiques, particulièrement dans sa frange actuelle – ce qui n'est pas forcément le cas dans le reste du Canada (Anonyme, 2013).

2.1.2. Quant à l'appartenance...

Lors de mon entretien avec Frédérick Gravel en janvier 2013, je l'interrogeais par rapport à cette pluralité de pratique et son identité disciplinaire :

M. M. Qu'est-ce qui fait que tu te réclames plus de la danse ?

F. G. C'est la formation. Je pense que c'est la culture. J'ai une assez bonne culture musicale, mais comparativement à des musiciens, je n'ai pas une si grande culture musicale. [...] Alors qu'on dirait qu'en danse, comme je suis passé à travers la formation, ma culture de danse est assez grande. Assez pour affirmer des choses et être capable de déconstruire des trucs. C'est peut-être une confiance. Avoir confiance que tu peux déconstruire un truc parce que tu le connais bien. [...] Avoir une conscience de ce qu'on connaît et de ce que ce champ là nous apporte. Après il n'y a pas de frontière. Seulement, parfois, des familles qui se regroupent davantage (Gravel, 2013).

La formation, dans toute la complexité des transmissions de diverses natures qu'elle déploie (apprentissage, savoir-faire, *habitus*, chemins de mouvements, normes et

valeurs, etc.), peuple les mémoires d'un artiste : ses mémoires virtuelle et corporelle¹⁰⁶, les « petites boîtes » dont parle Lachambre (dans Fernandez, 2008, p. 80). Elle porte donc un regard, une dynamique, une approche et un discours sur la discipline dont elle est issue et qu'elle transmet, ainsi que sur la façon d'en aborder la pratique. Manon Oigny (2013), en tant qu'artiste et professeure, pense que « La formation, c'est toute une affaire d'ouverture, mais de rébellion aussi ». Car il faut savoir s'en émanciper, et c'est le défi de tout jeune artiste qui quitte aujourd'hui les bancs de l'université, mais aussi, plus largement, de tout interprète en danse, « contaminé » par les apprentissages qu'il fait au cours de sa carrière :

Je ne crois pas à une gestuelle pure. Je ne crois pas à l'individu pur. [Les expériences passées] s'inscrivent dans le corps. Tu es ce que tu es parce que tu as vécu ce que tu as vécu. Et les danseurs passent d'un studio à l'autre. Là, le corps des danseurs est très contaminé. [...] L'être humain, à la base, est contaminé. Après ça dépend du filtre qu'on pose sur les choses. Et le plus dur, c'est certainement d'extraire une parole personnelle de tout ça. Parce qu'elle se tisse partout cette contamination-là (Oigny, 2013).

Ainsi, trouver une liberté dans sa pratique et ne pas rester cantonné à la manière dont on a été formé (sculpté, modelé) est un défi pour les artistes. La façon dont chacun regarde son passé d'apprenant et dont on le fait vivre dans la pratique au quotidien semble dépendre, ensuite, d'un sentiment d'appartenance (ou non) à toute une imagerie, une culture – ce que Faure (2000) appelle les valeurs – comme une connotation charriée par la discipline¹⁰⁷ de départ. Frédéric Tavernini (2013), formé à l'école de l'Opéra National de Paris – une des plus grandes institutions mondiales en ce qui concerne l'enseignement du ballet – se réclame encore de cet héritage tout en entretenant une pratique en danse très éloignée des canons de l'école de ballet française :

Je me sens encore danseur de ballet, carrément. Je pense que c'est dans la façon de se tenir et de se comporter. La façon dont tu te places et dont tu

¹⁰⁶ Voir Chapitre IV, section 2.1.2, 124.

¹⁰⁷ J'entends le terme discipline, à la lumière de la recherche, au sens de système qui englobe l'identitaire favorisé et instauré par la formation, ses rituels, mais aussi son système disciplinaire : conduites du corps, vers un corps, apprises par corps.

te distribues dans l'espace, et ça ne veut pas dire marcher les pieds en canard. L'image de danseur de ballet français, je la porte encore. Mais j'ai une référence. Quand tu me demandes un truc, je sais comment l'aborder. Je peux me le réapproprier et j'ai un vocabulaire pour pouvoir voir et comprendre ce que tu es en train de montrer. Je peux le traduire, parce que j'ai une connaissance de comment tu peux te déplacer dans l'espace. Il y a tout un autre langage qui est en train de se développer de là. Je peux reproduire ce que tu me montres, mais surtout le faire vivre.

Il s'agirait alors de transformer l'héritage disciplinaire : opérer des traductions, des transferts, mais surtout le laisser s'ouvrir aux autres apprentissages : ceux du quotidien, ceux du métier, amenés par les rencontres, par les autres. Pour le danseur, sortir du joug de la formation n'est pas chose facile. Le corps autant valorisé que *docilisé* est devenu porteur des canons d'une discipline, de la plasticité du corps qu'elle prône et cisèle. Diversifier les apprentissages au cours de la formation et envisager la vie d'artiste comme « une formation continue » (Lefèvre, 2013) permettrait, selon Joseph Lefèvre (2013), d'ouvrir le carcan de la discipline, qui reste cependant, et plus ou moins inévitablement, constructif et formateur en ce que la discipline (et les institutions disciplinaires comme l'université) transmet les savoirs acquis par les maîtres :

Ce que les universités doivent faire, font bien et doivent continuer à faire encore, c'est donner les bases. Que ce soit en vidéo, en arts visuels ou en programmation, et mêmes toutes disciplines confondues, chacun dans son secteur, il y a des bases auxquelles tu n'échappes pas [...]. Donc chaque discipline a sa raison d'être. Il faut tenir compte de l'expérience de tous ceux qui ont travaillé avant nous. Ils n'ont pas travaillé pour rien. Il y a des maîtres qui sont capables de choses magnifiques, et c'est important d'avoir ces gens-là pour la transmission du savoir, des connaissances. Oui, il faut un enseignement classique fort dans les institutions, et au delà de ça, il faut également des programmes plus ouverts qui permettent l'expérimentation.

La discipline est donc aussi garante de l'héritage de l'histoire. Par sa structure (la codification des pas en ballet, par exemple), elle produit et forme des connaissances enseignées et transmises aux générations futures. Pour Sylvia Faure (2000), plus une discipline est « objectivée », plus elle produira des savoir-faire « stables », qui s'enracinent alors profondément chez les apprenants. Au contraire, « moins un style

de danse (ou toute autre expérience) est formalisé, plus il peut faire l'objet d'appropriations plurielles et produire des conditions de pratique ainsi que des savoir-faire variés [...] » (p. 106-107). Peut-être faudrait-il alors instaurer une sorte de pédagogie de la discipline : rendre la discipline davantage *polis* que *police*¹⁰⁸, faire qu'elle soit ancrage. On pourrait permettre à l'élève de comprendre ce qu'elle impose au corps en tant que système, d'être conscient des carcans disciplinaires, c'est-à-dire de ce que la discipline automatise, pour qu'il puisse ensuite, s'il le veut et librement, les déjouer, les rejouer, les transformer au service de sa pratique. Ainsi, permettre aux danseurs – selon les dix propositions pour une école de Charmatz et Launay (2002) – d'« apprendre à quel moment de l'Histoire ils sont. À quel moment de l'histoire des corps, de l'histoire des arts, de l'histoire de la danse comme de l'histoire de leur propre désir de danse » (p. 62). D'autant plus que l'interprète d'aujourd'hui se retrouve confronté à une pluralité des formes dans les projets auquel il prend part. Promis au voyage au cœur de sa pratique, il est souvent victime de ce que Stéphane Boucher et Frédéric Gravel (dans Gravel, 2013) aiment appeler le « syndrome de l'imposteur » : il assaille l'interprète qui sort de sa famille, de sa zone de confort, poussé à jouer un jeu auquel il n'a pas le sentiment de savoir jouer. Et c'est peut-être cette rencontre avec le *Unheimlich* qui rend l'expérience (du chorégraphe, du spectateur, de l'interprète) intéressante.

2.2. Contamination « positive »¹⁰⁹

2.2.1. Du tissage

¹⁰⁸ Voir la conclusion du chapitre II, p. 61.

¹⁰⁹ J'emprunte ici cette expression à Manon Oigny (2013) et Joseph Lefèvre (2013). Manon me l'expliquait ainsi lors de notre entretien : « La "contamination positive" est une expression que j'ai retenu de Monique Savoie, directrice et fondatrice de la SAT. Elle évoque des artistes qui se rencontrent et qui n'ont pas forcément la même démarche artistique. Il n'y a pas seulement une rencontre, mais vraiment un aspect *virus*, viral, dans le sens où ça se contamine. [...] Je trouve que c'est un terme porteur, mais aussi qui fait tout de suite une image dans la tête » (Oigny, 2013).

Ayant relevé aux côtés de ma directrice de recherche les principales notions opérantes au sein du processus de création de Frédérick Gravel, les dynamiques de circulation, de devenir, d'interpénétration et de contamination sont ressorties principalement de l'analyse. Également, au cœur de mon laboratoire de création *Entre autres* se tissaient des réseaux de relation entre les faires, les médiums, les lieux de f[r]iction investis par la création. La contamination et le devenir semblent donc animer massivement le faire chorégraphique *inter* à la lumière de la recherche ici entreprise. Devenir au sens de peupler, d'instaurer des « modes d'expansion, de propagation, d'occupation, de contagion, de peuplement » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 292-293). Un devenir de tel et tel [et tel] élément qui prennent part au sein du faire, « dont un virus C opère l'alliance » (p. 292). Un devenir d' « involution » formant « un bloc qui file selon sa propre ligne, "entre" les termes mis en jeu » (p. 292). Quelque chose de l'ordre de l'insertion et de l'imprégnation, de l'*intermezzo*, quelque chose [a]entre...

Frédéric Tavernini (2013) envisage à sa façon un [a]entre les faires : « Ce que je fais en mouvement, j'essaie de le faire dans un autre truc. J'essaie d'aborder l'autre médium comme j'aborde la danse ». Déterritorialiser sa pratique, c'est aussi embarquer avec elle le regard, la plasticité, la posture, les « syntaxes spécifiques » qu'elle porte (Launay, 2001, p. 95). Faire de la danse comme un musicien à l'instar de Frédérick Gravel, regarder l'image à l'aulne de la danse comme nous l'avons fait avec mes collaborateurs au sein de notre laboratoire de création, et ainsi de suite. Utiliser ses savoir -faire, -être, -sentir dans une autre matière, sur un autre territoire, et déposer une empreinte sur lui. L'altérer. On tente alors de proposer un regard renouvelé (sur la pratique, au spectateur, etc.). Pour Gravel (2013) :

Il y a aussi cette chose là de l'interdisciplinarité, qui peut être dérangeante mais en même temps fédératrice. M'insérer dans ce projet théâtral [à propos de *Ainsi parlait...* en collaboration avec Étienne Lepage], je pense que pour le spectateur, bizarrement, ça lui propose une fenêtre. « On va passer par ce qu'il en dit ».

On observe alors que les alliances, devenirs et contaminations qui ont cours traversent les différentes strates de l'œuvre en création et du faire, jusqu'au regard du spectateur et la mise au dehors de l'œuvre. Andrée Martin a schématisé ainsi ces dynamiques en annotant une première version du chapitre III au cours du processus de rédaction de ce mémoire :

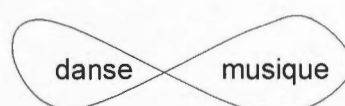


Figure 5.1 : "Mini schéma" d'Andrée sur la relation danse/musique chez F. Gravel.

Ce schéma-entrelacs embrasse, englobe, lie et dessine les espaces tout en matérialisant l'infini mouvement de boucle et la relation entre deux médiums. On pourrait, pour le parfaire, y ajouter des possibilités d'insertion, de doubles mouvements, de brouillage, instaurant un relief et ainsi des ouvertures, des interstices à la dynamique globale ; ceux-ci pouvant bien-sûr se multiplier à l'infini :

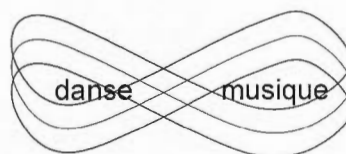


Figure 5.2 : "Mini schéma" d'Andrée revu.

Ainsi devient lisible le tissage qui se trame entre « musicalité » et « orchésalité » (Bernard, 2001a), et plus généralement entre les arts qui se sentent les uns les autres et les sensorialités spécifiques qu'ils engendrent. S'opèrent alors des contaminations positives à échelles multiples : au sein des syntaxes des médiums (celles-ci incluant les faires, les postures, les regards induits par le médium lui-même ou sa discipline), mais aussi entre les créateurs qui travaillent au projet et leurs expériences. Pour Joseph Lefèvre (2013), ce qu'il appelle la transdisciplinarité¹¹⁰ est « toujours à requestionner » et constitue un « constant apprentissage ».

¹¹⁰ Joseph Lefèvre (2013) préfère le terme de transdisciplinarité à celui d'interdisciplinarité : « Transdisciplinaire, parce que ça traverse à la fois les

2.2.2. De l'autre

Il s'agit donc de s'alimenter du savoir de l'autre et de son médium : se nourrir de « l'input » d'autres artistes (Lefèvre, 2013), des façons de voir, de faire, de regarder, de penser la pratique, pour ensuite la re-questionner. Lors de mon laboratoire de création, travailler avec Jules Lahana m'a permis d'importer dans ma danse un regard sur elle et une façon de la concevoir qui m'ont été enseignés par le travail de la vidéo et l'expérience ainsi acquise : une recomposition de la danse par l'image, et une façon de faire image par la danse. Le faire de la vidéo¹¹¹ (le dérushage puis le montage des images, la façon dont mon collaborateur chorégraphiait la danse par l'image, etc.) a fait partie de l'expérience de création d'*Entre autres* et a donc naturellement migré vers le studio. Jules disait « jouer avec le temps » (carnet de bord) par les ralentis, les *cut*, les *rewind* et la superposition d'images. Le travail du corps au sein de la création du *work in progress* a lui aussi été jeu avec le temps, car l'image que je me faisais, à ce moment là, de mon corps était influencée, imprégnée, contaminée par les heures passées à monter les vidéos et par l'image qu'elles convoiaient (elles étaient projetées plusieurs fois par jour dans la Piscine-Théâtre durant les différents tests et recherches opérés). Ingrid et moi nous sommes alors préoccupées principalement des nuances dynamiques de la danse, ainsi que de rendre claire, dans l'état de corps et la construction de la pièce en devenir, la co-présence de deux temps : celui du souvenir et celui de la représentation. Le temps de la vidéo était d'ailleurs un temps vécu presque entre parenthèses : un « temps à part » (carnet de pratique), déjà vécu et en même temps toujours à revivre. Entre le vécu du corps et celui de l'image, entre les deux pratiques et les deux médiums s'est

disciplines, les modes, les courants de pensée, la façon de voir les choses, souvent cartésienne dont on a l'habitude. Tout d'un coup on se retrouve dans quelque chose de complètement ouvert qui a besoin de l'expérience de différentes disciplines pour voir le jour et se mettre en marche ».

¹¹¹ Voir à ce sujet les sections 1.3 et 1.4 du chapitre IV, respectivement p. 108 et p. 111.

tissée, petit à petit, la cohérence du *work in progress* sur les plans aussi bien formels que dramaturgiques, sémantiques, etc.

Pour Michel Offerlé (dans Offerlé et Rouso, 2008), « Le détour par les autres est aussi [...] un retour sur soi et une redécouverte de sa propre discipline » qui créent, dans ce mouvement de retour, « de l'interrogation dans les évidences d'autrui » (p. 16). La création *inter* travaille ce lieu des évidences, qu'elle re-questionne, dont elle se re-saisit. Il s'agit pour le créateur, l'interprète, voire même le spectateur¹¹², de « revenir autrement et autre dans sa propre discipline ; [...] d'abord en y important un regard différent sur ses propres objets et sur la façon dont les frontières et les "ça va de soi" de la discipline sont devenus des impensés » (p. 16). Le regard de l'autre apparaît donc primordial. Pour Lancri (dans Gosselin et Le Coguiéc, 2009), « l'Autre, c'est toujours ce qui manque [...], lieu étrange où le sujet humain s'en va puiser de quoi alimenter son désir, fût-il le désir de savoir, fût-il le désir de faire œuvre, fût-il le désir de faire de l'art » (p. 11-12). Pour l'artiste, cet autre est prioritairement le spectateur de son œuvre, fut-il réel ou intangible, imaginaire.

2.2.3. Du spectateur intérieur (Loupe, 1997, p. 254)

Le spectateur est présent, d'une certaine manière, au sein de tout processus de création. Dans *Entre autres*, l'adresse à la frontalité dans l'interprétation, à ce public absent des gradins, donnait véritablement corps à ces absents, leur accordant ainsi, paradoxalement, une forte présence métaphorique. Chez le GAG, le spectateur est souvent évoqué, voire appelé dans les discours : « Le spectateur ne voit rien ici, il y a trop de choses » (Gravel, journal du chercheur) ; « Tu peux emmener ton spectateur où tu veux, tu peux lui raconter ce que tu veux » (Wright, journal du chercheur). C'est visiblement un partenaire de jeu à part entière, considéré malgré

¹¹² Si on poursuit l'idée initiée par Jauss (1978) dans cette recherche, qui parle d'une « pratique de l'art » aussi bien pour l'auteur de l'œuvre que son récepteur (p. 138) – (voir Chapitre II, section 2.3.2, p. 57). Frédérick Gravel (2013) renchérit : « Évidemment, quelqu'un qui va voir un *show* de danse parce qu'il y a quelqu'un qui danse, ce n'est pas un bon public. Il devrait aller voir d'autres choses qui vont le guider dans sa pratique. C'est au public de se situer, parfois » (Gravel, 2013).

son absence en studio. Pour Laurence Louppe (1997), ce « passager clandestin à bord de bien des entreprises artistiques », qu'elle appelle le « spectateur intérieur » est « souvent indésirable » mais indispensable pour sortir de soi et de la boucle infernale du narcissisme : « "le spectateur intérieur", qui juge et déjuge au nom de l'opinion publique, pendant que l'œuvre s'élabore, port[e] en lui les critères du consensus » (Louppe, 1997, p. 254). Si Gravel et ses collaborateurs en font un partenaire de jeu plus qu'un juge ou une sorte d'instance supérieure du regard, c'est certainement pour tenter de ne pas en éprouver les effets « dangereux » (M'Uzan dans Louppe, 1997, p. 254) voire castrateurs pour l'œuvre en cours. Pour Frédéric Gravel (2013), se mettre à la place du spectateur peut contribuer à lancer une piste de création :

C'est comme une espèce d'élection, de chemin à suivre. Ça vient confirmer les choses, valider... Parfois ce sont les danseurs qui jouent ce rôle là. Ça me prend l'autre aussi pour me faire voir ce que je ne vois pas. Jouer de l'instantané, oui, mais on revalide.

Le chorégraphe accorde d'ailleurs une importante part de l'œuvre au spectateur. Pour agencer et composer une œuvre qui fait œuvre à part entière, il a besoin du public : « ça me prend vraiment le public pour y arriver » dit-il. « Je suis presque incapable de me rendre à quelque chose de complètement achevé si je n'ai pas fait déjà une première. Je peux quasiment me faire dire "C'est pas prêt", mais ouais, je sais que c'est pas prêt » (Gravel, 2013). L'œuvre est alors considérée comme toujours en processus, mouvante, changeante selon les questions qu'elle pose au fur et à mesure de son existence au dehors.

La place de l'autre (de l'altérité entendue comme part de soi ou part de l'autre) et les dynamiques induites autant que provoquées par celui-ci ont été sources d'un intérêt particulier pour moi durant cette recherche (comment *l'alter* agit-il, propose-t-il, creuse-t-il un espace fertile au sein de la création et du faire ? Comment impose-t-il le *poïein* d'un artiste ? Comment l'enrichit-il ? Qu'est-ce qui se noue dans les mouvements de mise en relation entre co-présences ?) Cependant, la question de la place du spectateur, fortement liée à celle de l'altérité dans le domaine des

pratiques artistiques, n'a pu être qu'évoquée, touchée du doigt au sein de ce mémoire¹¹³, étant donnée l'ampleur et la complexité du champ de recherche de l'esthétique de la réception.

2.3. Parcours de collaborations : l'espace du co-

Chaque projet, dans sa singularité, propose sa façon de faire. Et chaque créateur, dans la pluralité de ses pratiques, éprouve l'espace de la collaboration selon le parcours qu'il entame à un moment donné, dans un lieu donné, dans un espace temps culturel et un imaginaire donné ; l'adaptant et s'adaptant à la fois. La collaboration met en œuvre l'enrichissement tout autant que le compromis, la conciliation (voire la réconciliation). Le projet *inter* favorise un « temps plus important » que d'autres, les étapes de production de l'œuvre en cours étant « mise en œuvre » et mise en chantier à plusieurs têtes, toutes « au service d'un même projet » (Lefèvre, 2013) ; l'accordement et les raccordements demandant obligatoirement plus de temps dans ce cas-ci. Mais à plusieurs têtes ne veut pas forcément dire collective. David Gauchard (2013) décrit ainsi la création de sa pièce *Richard III* :

Ce n'est pas une vraie création collective, dans le sens où je dirige chaque poste. Je les laisse partir devant parce que je leur prête une grande confiance, mais j'ai toujours le *final cut*, parce que c'est moi qui ai la vision d'ensemble. Chacun a son spectacle. Mais c'est le mien qui est mis en scène. Il n'y a pas de débat là-dessus d'ailleurs.

En revanche, pour d'autres créateurs, il s'agit de trouver l'équilibre, le compromis entre les inventivités qui concourent à l'œuvre. Nous avons vu qu'au cours du processus de création de *Usually Beauty Fails*, le GAG entretenait un rapport démocratique à la création, la discussion faisant partie intégrante du travail et l'inventivité de chacun le constituant. Mais Frédérick Gravel gardait tout de même le rôle du centralisateur et du décideur. Pour sa part, Frédéric Tavernini (2013) a tenu dans son *Tératome* à « présenter les quatre médiums (lumière, musique,

¹¹³ Voir chapitre II, section 2.3.2, p. 57.

mouvement et scénographie) en maintenant un équilibre entre eux. Qu'il n'y en ait pas un qui prenne la place sur l'autre ».

Le meneur de projet se retrouve alors face à une sorte de dépossession de l'œuvre en cours (on en revient au dessaisissement dont on parlait plus haut¹¹⁴). Laisser partir l'œuvre, la laisser voguer, évoluer dans d'autres mains et d'autres consciences. Pour David Gauchard (2013), il y a un apprentissage à faire pour le créateur dans ce genre d'expériences : « J'ai évolué dans ma méthode au fur et à mesure. J'ai appris ça. C'est apprendre à se faire confiance, et à faire confiance aux autres ».

Nombre des artistes que j'ai rencontré disent qu'on est toujours face, en tant que créateur, aux différentes façons de faire de ses collaborateurs, aux imaginaires et aux temporalités diverses induites par leur travail. Cette sorte de miroir déformant met le créateur, en retour, face à ses manières de faire, ses compétences et incompétences, ses doutes. Manon Oigny (2013) me confiait lors de notre entretien :

J'avais l'impression que pour travailler en arts numériques, il fallait vraiment être calé en arts numériques. Mon avis a changé là-dessus. Finalement c'est la même chose que dans les autres collaborations que je fais. Par exemple, avec des auteures comme Nelly Arcand ou Christine Angot. Ce sont vraiment des rencontres avec une autre personne, un autre médium, une autre façon de travailler, une autre façon de créer, une autre façon d'écrire (que ce soit écrire de la danse, des mots, de la musique...). Cette rencontre me faisait peur en arts technologiques parce que j'ai de la misère à brancher un vidéo. Donc je ne voyais pas comment je pouvais me dire artiste en arts numériques. Mais je me rends compte que je réfléchis avec des gens en arts numériques, et que c'est souvent eux qui nourrissent le travail chorégraphique dans l'échange et le dialogue. [...] Nos langages sont très différents. Mais on a développé un langage. Nous, on se comprend, mais c'est un langage que très peu de gens comprendraient.

Ainsi, des stratégies sont développées pour se faire entendre et comprendre. Des terminologies inventées et communes (comme nous l'avons vu principalement au

¹¹⁴ Voir la section 1.2 du présent chapitre, p. 144.

cours du terrain d'observation du processus de création du GAG). Ce discours qui s'élabore contribue également à rapprocher les êtres et les univers artistiques qui travaillent ensemble pour une œuvre ; à construire un être ensemble, un faire ensemble, une sociabilité particulière au groupe de créateurs. Sur le terrain de jeu du GAG, c'est dans la réappropriation permanente du mouvement, dans la refonte de la matière, dans la mise en commun des impressions, sensations ou doutes que se nouait cet échafaudage de l'être ensemble et du créer collectif : balbutier ensemble et apprendre, ainsi, à se connaître et se reconnaître mutuellement.

Dans l'« altérité partagée » (Ouellet, 2007, p. 19), « le visage d'autrui est un miroir vivant [...] » (Nasio, 2008, p. 203). La collaboration apporte donc à l'artiste la clé pour ne pas tomber dans « les pièges de Narcisse » (Lancri, dans Gosselin et Le Coguiéc, 2009, p. 11). Dans mon expérience de création d'*Entre autres*, la relation à l'autre a dévoilé, par la béance qu'elle instaure et dans l'expérience de partage qu'elle propose, un miroir révélateur, conscientisant, réfléchissant. La confrontation à l'altérité permet de se définir en tant qu'artiste, comme délocaliser sa pratique permet également, une fois réfléchie, de la re-définir.

3. État des lieux et ouvertures

3.1. De l'esthétique et du poïétique

L'interdisciplinarité et tout ce qu'elle emporte et suppose (les faïres, les apprentissages, territoires, appartenances, mouvements, dynamiques et circulations) se décline entre poïétique et esthétique et ne revêt alors pas du tout le même visage. Dans son usage esthétique, elle est étiquette, évaluative, cloisonnante, souvent trompeuse. Elle pousse la réflexion du côté de la nature des relations entre les médiums (juxtaposition ? mélange ? synthèse ? cohabitation ?) et ce, non pas au sein du processus de création de l'œuvre ou de la démarche de l'artiste, mais bien de l'œuvre mise au dehors. Chacun y va donc de son *multi* ou de son *trans*, l'intégration des différents médiums qui concourent à l'œuvre étant davantage envisagée que ce que celle-ci propose effectivement et en substance. La

notion d'interdisciplinarité éprouve alors, dans son versant esthétique (tout comme la notion de discipline, d'ailleurs, dans ce même versant), sa caducité. En effet, l'identité de l'art porte en elle le « caractère coessentiel de la pluralité artistique » (Nancy, 2000, p. 158). Tout art, en tant que multiplicité, est *inter*, et pose ainsi « l'impossibilité de principe d'une classification des arts : ni hiérarchie, ni autre taxinomie » (p. 158).

En revanche, le système disciplinaire de formation artistique structure et anime la transmission des savoirs. Comme le dit Joseph Lefèvre (2013), « on n'y échappe pas ». Mais cela ne veut pas dire qu'elle n'est pas à remettre en question dans ce qu'elle propose actuellement. Porteuse de l'héritage des maîtres et d'une structuration de leurs connaissances, elle est aussi carcan si son aspect autoritaire ou docilisant domine l'apprentissage. Comme le précisent Charmatz et Launay (2002), « C'est parce qu'elle n'a pas de monopole qu'une école est vivante ». Ces auteurs prônent donc « L'école comme atelier » qui travaille à partir de la tradition dans le but de « l'explorer, en comprendre les raisons, saisir sa pertinence et mesurer les écarts ». Ainsi, « L'École est l'expérience de l'altérité [...], l'école n'invente pas, elle apprend à regarder le geste autrement » (p. 62). Encore une fois, c'est une question de posture et d'ouverture, mais aussi et surtout d'inscrire l'élève dans sa responsabilité, dans son individualité consciente, dans la réalité artistique de son milieu, ainsi que dans son histoire.

À la lumière de cette recherche, l'intérêt de la notion d'interdisciplinarité réside dans son visage poïétique, en tant que processus dynamique de faire et de créer. *L'inter* poïétique est ouvertures, devenir, tissages, et métissages – en tant que dynamiques de co-naissance (Nouss, 2005), voire de re-connaissance¹¹⁵. Comme le remarque Louise Prescott (dans Laramée, 2010) :

Si on me parle de l'interdisciplinarité comme d'une méthode de création artistique au moyen de médiums et de techniques d'expression multiples, et donc au moyen de savoirs et de maîtrises disciplinaires diversifiées, très

¹¹⁵ Voir chapitre II, section 2.2.3, p. 52, et chapitre IV, section 2.1.2, p. 124.

bien. Mais si on me parle de l'interdisciplinarité comme d'une nouvelle esthétique que l'on tente d'ériger en mouvement et donc peut-être en nouveau ghetto, on risque de tomber dans le piège d'un certain dogmatisme qui encourage la catégorisation facile et, surtout, les guerres fratricides (p. 109).

Les points de vue esthétiques et poïétiques, ici clairement distincts sur le papier, entretiennent bien sûr, en réalité, des rapports plus flous¹¹⁶. Un faire peut se révéler *inter* et donner naissance, sur scène, à une œuvre qui ne remplit pas les critères esthétiques de l'interdisciplinarité, et ce *a fortiori* en ce qui concerne les pratiques chorégraphiques (la danse, comme discipline métisse par nature, reste plurielle, et par là au combien audacieuse). Le faire *inter* du GAG produit une œuvre qui se rapprocherait d'un *multi* ou d'un *pluri* esthétique, privilégiant *a priori* une dynamique d'accompagnement entre les pratiques artistiques présentes, si l'on tient vraiment à opérer une distinction des médiums. De même, *Entre autres* n'est pas pleinement *inter* à cet égard. On m'a objecté par exemple que la danse (classique ou non) reste danse, et que l'interaction de la vidéo avec le corps en mouvement demeurant très limitée au sein d'*Entre autres*, du moins au niveau formel, le contrat esthétique d'interdisciplinarité n'était pas rempli. Mais pour moi, l'intérêt de la démarche se noue ailleurs : le *poïein* a été animé par l'*inter*, par la création d'espaces [a]entre, de liens, d'écarts, de multiplicités. La dynamique d'« ensemencement réciproque des pratiques » (Febvre, 1995, p. 41) a nourri les stratégies de création, mis en mouvement l'agencement des faires, mais aussi les discussions entre collaborateurs.

La notion d'interdisciplinarité ainsi envisagée et comprise, selon les circulations et les dynamiques de l'*inter* et de l'*alter*, « appelle à une nouvelle considération de la notion de création » selon Céline Roux (2007, p. 174), hors des étiquettes

¹¹⁶ Selon Jacques Rancière (2004), « "Esthétique" n'est pas le nom d'une discipline. C'est le nom d'un régime d'identification spécifique de l'art » (p. 17). Manière de dire ici que l'intérêt d'une mise en perspective esthétique réside, justement, dans la posture du regard, dans la manière d'appréhender, d'identifier, et non dans d'éventuels codes disciplinaires établis.

disciplinaires, mais reconnaissant tout de même une base, un ancrage disciplinaire (pluriel ou pas) aux artistes. Car l'enrichissement réciproque des pratiques artistiques tient à l'hétérogénéité, et donc à l'identité, aux appartenances, aux territoires et aux différents apprentissages et points de vue.

3.2. Du politique

Je me permets ici (indiscipline oblige...) quelques digressions par rapport à la question de recherche qui préside à la rédaction de ce mémoire¹¹⁷, et ainsi d'ouvrir la discussion des résultats de la recherche à des questions qui la dépassent, dans une certaine mesure, mais lui sont aussi intimement liées : celles du politique en art, de ce qu'il impose, supporte, limite. Car dialoguer avec ma recherche, c'est pour moi la rouvrir, et surtout la confronter avec la réalité du milieu auquel elle s'intéresse. La re-contextualiser, la mettre en difficulté, la risquer au dehors, et établir par là ses limites. C'est aussi revenir, après coup, enrichie des rencontres et des expériences amenées par le processus de recherche, sur des éléments de problématique qui l'ont initié, et les revisiter à l'écoute des acteurs du milieu.

Faire profession de l'art, c'est aussi, quelque part, épouser la structure que la société a élue pour encadrer les dispositifs culturels. C'est entrer dans un système marchand, avec ses rouages, ses enjeux propres et les obligations qui en découlent. L'institution de l'art – et son institutionnalisation – fabriquent ces rouages, et permettent en retour à la société de reconnaître l'art comme art, lui confiant un espace, une tribune, une visibilité distribuée. Un territoire – et par là même une appartenance – en somme :

L'institutionnalisation de l'art [...] est inhérente à la constitution de l'art comme faire non seulement individuel mais social, c'est-à-dire en fonctions qui ne visent pas seulement la production d'un objet dit d'art, mais un contexte où cet objet peut être dit d'art et fonctionner comme tel (Perret, 2001, p. 300-301).

¹¹⁷ Voir Chapitre I, section 2.2, p. 3.

Frédéric Gravel (2013) a construit une connaissance approfondie de la question du politique en art lors de sa maîtrise au Département de danse de l'UQAM¹¹⁸. Pour lui, là encore, il y a friction. Car « L'institution, c'est une façon de faire [...] qui ressemble vraiment étrangement à tout le reste des trucs qui se vendent ». Administration de l'art et réalité artistique se heurtent à la fois dans une connivence (l'une dépendant de l'autre) et un écart (l'une et l'autre ne s'accordant pas). Une sorte d'absurde dialogue de sourds, qui contamine même certains publics. René Derouin (2005), faisant ce constat, y répond que « l'art n'est pas aussi hermétique qu'on le laisse croire ; c'est sa présentation, sa communication et son encadrement trop institutionnel qui le clôturent et l'isolent des publics » (Derouin, 2005).

Se poser la question du disciplinaire, c'est embarquer avec elle la question du politique en art – nous l'avons vu, en partie, à l'écoute de Michel Foucault (1975) dans *Surveiller et punir*¹¹⁹. Les structures disciplinaires sont au service du politique, de la société, du bon fonctionnement de la Cité. Les lieux privilégiés de la discipline sont donc institués et institutionnels : les universités, ministères et conseils des arts, institutions muséales, lieux de diffusions, etc. Or, comme en témoigne notre diffuseur anonyme (Anonyme, 2013), le « ça va de soi » de l'étiquette disciplinaire est rétrograde, ossificateur :

Il me semblait que les structures disciplinaires tant au Centre national des arts et que chez les subventionnaires étaient obsolètes, et pire, empêchaient le développement des formes. Elles supportaient un type de conservatisme. La notion de discipline supportait un élitisme des formes qui était dépassé.

Aujourd'hui, les structures tendent à s'ouvrir davantage. Le Conseil des Arts du Canada a ouvert le Bureau Inter-arts¹²⁰, des colloques sont organisés par différents

¹¹⁸ Il a en effet déposé un mémoire de recherche dirigé par Andrée Martin en 2010, intitulé *Le rôle de l'artiste dans la société démocratique*.

¹¹⁹ Voir Chapitre II, sections 1.2.3. (p. 32) et 1.3.1 (p. 37).

¹²⁰ « Le Bureau Inter-arts est un service spécialisé qui encourage et soutient la diversité créatrice, le dynamisme, la reconnaissance et l'excellence des arts intégrés

organismes institutionnels et subventionnaires pour discuter des enjeux de définition de l'art et tenter d'ouvrir les structures (Anonyme, 2013 ; Lefèvre, 2013). Mais la pratique artistique reste plus souvent qu'autrement distribuée par le système, dans ce qu'on appelle communément des « cases », boîtes hermétiques dont les formes demeurent bien souvent inadaptées à la réalité pratique qu'elles tentent d'embrasser. Outre cet état de fait, le système disciplinaire qui administre la pratique artistique fait partie de notre *épistémè*, de la façon dont on gère notre conception et notre réception des œuvres d'art. Pour le diffuseur interviewé (Anonyme, 2013) :

La seule raison pour laquelle je définis des spectacles en termes de discipline ou de non discipline, ou de pluralité des disciplines, c'est a) pour les organismes subventionnaires, pour expliquer ce qu'on fait, et b) pour le public, parce que je sais qu'il y a du monde qui aime la danse, il y a du monde qui aime le théâtre, il y a du monde qui aime les spectacles pluridisciplinaires. Mais personnellement, comme directeur artistique, je rejette ce genre de classification. Pour moi c'est uniquement structurel. Or, la structure, à un moment donné, prend plus d'importance que ce qu'il y a dedans. On finit par être esclaves de la structure. On devient de plus en plus éloignés de la réalité à cause des exigences structurelles.

Et le faire, par là même, devient tributaire du politique. L'artiste est amené alors à prendre position par rapport aux institutions et aux étiquettes.

David Gauchard (2013) émet l'idée que tout cela est affaire de « communication ». Pour vendre. Car l'art est marchand, marchandise, marchandé. Dans le monde actuel, l'art n'habite plus le territoire idéalisé, protégé et quelque peu utopiste de l'art pour l'art. Mais il garde la faculté, par le médium qu'il est, par nature, de subvertir un système dont il fait partie. Pour Frédérick Gravel (2013), l'art est « clairement un engagement politique. Mais pas forcément envers l'institution. Cela dit, l'art contemporain, c'est l'institutionnalisation de l'avant garde, "genre". C'est l'institutionnalisation de la critique de l'institutionnalisation ».

et des arts du cirque contemporains, ainsi que des activités de collaboration entre les artistes et la communauté qui sont liées à ces formes d'art ».
(Source : <http://www.canadacouncil.ca/fr/inter-arts-office/about-inter-arts>).

La question centrale, à la lumière de ces réflexions, m'apparaît celle de la posture que l'on adopte, en tant qu'artiste, universitaire, acteur du milieu, ou même spectateur. Il s'agirait de tenter de poser une conscience sur ce qui, dans notre pratique singulière de l'art ou dans le discours que nous portons sur les œuvres, entrave leur parcours. Et ainsi pouvoir faire le choix d'une résistance (ou non), chacun à notre échelle, à notre manière. Les artistes et diffuseurs que j'ai rencontrés, chacun à leur façon, opèrent leur résistance. Par exemple, certaines maisons de diffusion ouvrent les cadres et favorisent ainsi, non sans audace, la substance *inter*.

De ce point de vue, le faire interdisciplinaire, en soi, apparaît comme une résistance. En tant que plasticité multiple, et par là moléculaire, rhizomatique, sociabilisée voire métis (Deleuze et Guattari, 1981, 1991 ; Nouss, 2002, 2005), il incarne un « désir d'être en prise sur le social, d'un vouloir dire sur le monde » (Febvre, 1995, p. 59). Je dirais même d'un vouloir éprouver le monde dans la diversité de ses formes, de ses textures, de ses sensibilités, de ses altérités. « Donc il s'agit au moment présent de se dire comment moi, en tant qu'artiste, je peux profiter de mon présent pour créer des expériences de partage. Parce que c'est ça une œuvre. C'est une expérience de partage » (Lefèvre, 2013).

Conclusion

Selon Félix Guattari (dans Portella, 1992), tout travail interdisciplinaire « implique une permanente "recherche sur la recherche", une expérimentation des nouvelles voies de constitution d'agencements collectifs d'énonciation » (p. 106). Il faudrait donc réapprendre, d'une certaine manière, à voir et à parler ; repenser la création, construire de nouvelles grilles de lecture. Peut-être, aussi, en ce qui concerne les pratiques chorégraphiques, reste-t-il à affirmer l'identité dansante et ce qui fait cet art, sa pluralité intrinsèque, sa multiplicité.

CONCLUSION

Ce qui a point mon désir de recherche est de tenter de comprendre, puis de poser des mots sur le phénomène interdisciplinaire, et plus particulièrement de saisir les mises en mouvement du réel qu'il opère et occasionne. Ainsi, « La question n'est pas celle de l'organisation, mais de la composition ; pas celle du développement ou de la différenciation, mais du mouvement et du repos, de la vitesse et de la lenteur » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 312). Je n'ai pas cherché à établir une typologie, ni à échelonner et hiérarchiser ma compréhension de mon objet de recherche. Davantage, il a été question de le donner à sentir, appréhender, saisir dans ce qu'il a d'essentiel et non dans ses potentielles déclinaisons.

J'ai conscience que la présente recherche ne répond pas directement aux éléments de problématique (principalement politiques) énoncés au départ. Ceux-ci ont été initiateurs du projet, nouant l'intérêt, motivant la plongée au cœur de l'objet, muant le désir (presque archéologique) de creuser. Ensuite, l'intérêt comme la recherche ont voyagé, se sont ouverts, entre temps. Car comme le soupçonne Jan Fabre (2013), « En science comme en art, c'est une histoire d'hypothèses [...], c'est toujours [...] une question d'imagination poétique : savoir supposer quelque chose... [...] Suspecter, c'est déjà faire une hypothèse, déjà commencer à créer ». J'ai envisagé le processus de recherche et d'écriture du mémoire comme une véritable démarche de création, bien que soumise à des règles et des cadres, comme toute chose, rigoureuse. Si « L'artiste est celui qui doit faire le pont, faire ce lien [...] entre la pensée et le sentir » (Fabre, 2013), l'artiste est bel et bien chercheur, et le chercheur devient artiste. Travaillant tous deux leur nuit, leur désordre, leur désir d'être en prise.

Pendant le processus d'écriture de ce mémoire, j'ai été confrontée à une difficulté inhérente à l'objet de recherche : chercher, dans le discours, l'équilibre et la justesse

dans la désignation des choses. Un « jeu entre l'utilisation du mot-étiquette et du mot-chose. Du mot contenant et du mot contenu. Du signifié et du signifiant » (journal du chercheur). L'écriture elle-même me révélait les enjeux du discours sur l'art, qui désigne et assigne parfois trop facilement. Mon défi a été de maintenir une justesse et une certaine ouverture au sein du discours et des syntaxes. Une petite aventure en soi.

Mon processus de recherche à la maîtrise a permis d'ouvrir un nouveau champ de pratique au sein de ma démarche, dont il me tarde de poursuivre l'investigation. Réfléchir, tout d'abord, à de nouveaux outils de collecte et d'analyse, complétés par l'expérience de rédaction de ce mémoire : une observation participante qui débiterait, peut-être, dès les balbutiements du projet de création, qui suivrait également les différents acteurs (dramaturges, acteurs, scénographes, musiciens, artistes en arts numériques, selon les cas) qui y prennent part. Qui s'intéresserait, en fait, à tous les artistes qui œuvrent autour d'un projet chorégraphique *inter*. Bien sûr, la danse agirait toujours comme l'angle, la grille de lecture principale d'une telle démarche, puisqu'elle imprègne, construit, aiguille et nourrit mon regard et mes perspectives en tant que chercheuse, mais aussi en tant qu'artiste.

Ce qui ressort principalement, aujourd'hui, de tout ce cheminement, ce qui éveille encore un profond désir de recherche, serait de fouiller pour éclaircir ce qui, dans le médium, est média. Investir ce que j'ai appelé le *trans* moléculaire (ou le moléculaire du *trans*) : ce qui transpire, imprègne, contamine ; ce qui est conducteur (voire transducteur) au sein d'un processus de création *inter* qui invite plusieurs médiums à circuler, interagir avec la danse. Particulièrement, le rapport à l'image au sein de l'œuvre chorégraphique (image photographique, vidéographique ou numérique), m'interpelle encore fortement. L'image comme double, qui fictionnalise une corporéité déjà fictionnaire et fictionnalisante (Bernard, 2001a, 2002), qui fictionnalise le corps, devenu alors corps image, corps écran ou corps lumière, corps qui s'absente de plus en plus du vivant de la scène et se virtualise : y a-t-il encore danse quand la présence du corps en acte s'amenuise, quand l'image joue entre vie

et mort du corps ? Autant de pistes de recherche et de création à esquisser, tracer et même peupler dans les mois à venir.

Enfin, ma démarche de maîtrise aura été l'occasion de conjuguer ma pratique théorique et ma pratique de la danse, en penser et en sentir, des deux bords de la frontière, rendue (enfin) poreuse. Mettre mes deux pratiques au service l'une de l'autre, les laisser s'interinformer, aura été mon apprentissage. Faire circuler les sphères de la pensée théorique et de la pratique artistique à plusieurs échelles au sein du milieu artistique paraît promesse de riches expériences. Selon le directeur du Centre Dramatique National d'Alsace, Renaud Herbin (2012) :

Le mouvement de la pensée artistique se nourrit de l'expérience sensible, tout comme la pratique nécessite d'être déplacée par des approches théoriques, autant d'aller-retour indispensables à encourager. Il en est de la responsabilité de l'artiste de se situer et de choisir de quoi il souhaite hériter et comment il va élaborer son propre cheminement, de la responsabilité des chercheurs d'outiller et de stimuler ce qu'ils voient se dessiner, de celle de l'institution à suivre, encourager, accompagner ce qui fait mouvement dans et pour le monde artistique contemporain. Instituer sans établir, voilà un enjeu pour un lieu de création [...].

À suivre, à voir, à expérimenter...

ANNEXE A : CONFÉRENCES

Annexe A. 1 : Conférence pour la Société Canadienne des études en danse, juin 2011.

Quand l'altérité artistique collabore avec la danse

Regard sur l'interdisciplinarité

Par Marie Mougeolle

« Ainsi l'interdisciplinarité serait-elle une forme d'hospitalité et d'ouverture à l'altérité artistique » (Lesage 2008: 13).

Introduction

L'interdisciplinarité est invitation (Lesage 2008), réinvention des partages (Huesca 2010), recyclage et redistribution (Ardenne 2010). Elle est donc mouvement, à la fois destructeur et bâtisseur, au sein des connaissances et des pratiques. Pétrie de paradoxes, cette notion pousse l'objet qu'elle désigne à la remise en cause et à la prise de risque. Elle l'expose, elle l'expatrie, hors des remparts protecteurs de la *polis*-discipline, à la fois *Polis* et *police*. *Polis* au sens antique du terme, de Cité, d'ancrage, de système, de communauté fondatrice ; et *police* au sens moderne : castratrice, répressive, stérilisante, *docilisante* (Foucault 1975).

Roland Huesca, esthéticien français, appuie là où ça fait mal. Pour lui,

Le doute ne niche plus seulement dans la valeur de l'art, mais la différenciation de ses multiples territoires : danse, théâtre, danse-théâtre, théâtre dansé... Multipliant ses potentialités expressives, sans fin, le monde du spectacle réinvente les partages. Aussi, faute de s'appliquer à un cadre de référence clairement distribué, certaines œuvres par moments déplacent l'ordre stable des catégorisations. Ne répondant pas aux attentes esthétiques définies par les critères anciens, elle apparaissent comme "impures". Face au trouble, comment juger ? Ici, les mots et les choses entrent en scène. C'est de la danse, du théâtre, du cirque etc., car les critiques le disent, [...] (Huesca 2010: 68).

La discipline devient alors « police discursive », « principe de contrôle » des discours, dynamique d'« assujettissement » (Foucault 1971: 37). Elle encadre. Et comme tout cadre elle enserre, cloisonne, et assigne autant qu'elle définit, alimente, insuffle. Les pratiques artistiques contemporaines sont encore régies par la discipline, qui forme les artistes, leur

apprend ses lois internes, les nourrit de ses inventions et de son héritage. Qui, également, demande en retour à ses élèves (disciples ?) et à leur pratique d'entrer dans ses corps (ses rangs ?), les organismes de diffusion, les critiques, les chercheurs et autres acteurs et actants du monde de l'art raisonnant eux aussi en terme de discipline. Nous sommes dans un monde disciplinaire, malgré les multiples tentatives d'ouverture, du *trans-* aux *pluri-*, *multi-*, *poly-* etc. Mais comme le souligne si justement Marie-Christine Lesage, la discipline « ne renvoie en rien à l'acte de création » (Lesage 2008: 14).

C'est pourquoi cette auteure nous ramène au concept d' « altérité artistique » (Lesage 2008: 13). Envisager l'interdisciplinarité du point de vue de l'altérité (plutôt que de celui de la discipline), c'est la questionner au delà des interactions, des mélanges ou des synthèses. Cela permet de s'y *inter-esser* au sens étymologique d'*être entre*. Aller dans l'*antre* entre deux, au cœur du phénomène, pour en comprendre les mouvements internes, les dynamiques, et les porosités. Nous investirons ici différents espaces, dans une sorte de « géoesthétique » (Huesca 2010: 46) des pratiques chorégraphiques interdisciplinaires : l'espace de l'*inter* comme « coupure-lien » (Sibony 2005) l'espace de l'*alter*, créateur de réseaux ; et l'espace de la danse comme « émigrée permanente ou [...] squatter innovante » (Febvre 1995: 33).

L'*inter* comme « coupure lien » (Sibony 2005)

Tous les jours, on *interroge*, on s'*intéresse*, on *interprète*. Dans ces cas là on plonge au cœur d'une matière pour agir sur elle. *Inter* signifie alors « entre » dans le sens où l'on crée un espace intermédiaire, interstice et intervalle, au sein même de la matière à laquelle on s'attache. Le psychanalyste français Pierre Fédida, sous la plume de Georges Didi-Huberman, pense ces espaces comme des lieux auxquels on pourra *donner corps* : « Vide et absence devenaient milieux, matières, mouvements, organes. En sorte que l' « intervalle » chez Pierre Fédida, possède bien, dès le départ, cette féconde double entente : structurale comme *entre*, phénoménologique comme *antre* [...] » (Didi-Huberman: 21). Aussi, on connaît l'*internet*, l'*interculturalisme*, l'*intersubjectivité*, etc. Là, *inter* revêt toujours ce sens d' « entre », mais davantage dans une dynamique relationnelle. Il n'est plus seulement entremise ou entrepôt, il devient entreprise et médiation. Il crée des liens actifs, des intersections, met en contact, réconcilie.

L'*inter* est donc à la fois brisure et lien. Dans le cas des pratiques artistiques, il crée un espace entre les médiums. Il travaille sur un creux, une béance, qui devient invitation et ouverture : « pas de synthèse ni de mélange, mais des nœuds de relations-écarts différentiels » (Lesage 2008: 25). Il ne s'agit pas ici de penser l'interdisciplinarité comme la nouvelle incarnation du vieux fantasme de Wagner de *Gesamtkunstwerk*, œuvre totale qui rassemble, cherche l'unification et le consensus. On cherche davantage à travailler sur les frontières et les porosités, en concédant à chaque médium ou chaque *altérité artistique* mise en jeu sa valeur propre, son identité, sa substance. Pour Roland Huesca, « produire du sens, c'est aussi travailler l'écart entre les choses » (Huesca 2010: 44). C'est donc admettre qu'il y a des choses, signifiées et signifiantes, pour pouvoir ensuite les mettre en relation et les faire travailler ensemble (*co-laborare*) au sein du faire artistique et de l'œuvre. « Feu les principes unificateurs, l'heure est à la prise en compte de l'altérité, à ses dissemblances et à ses particularismes » (Huesca 2010: 23).

La pensée de Daniel Sibony apporte une clé de voûte à cette réflexion par le concept de *coupure-lien*. Pour le philosophe, « il y a une déchirure interne à l'œuvre » (Sibony 2005: 187). Et c'est cette déchirure qui permet à l'altérité d'advenir, et ainsi à l'œuvre de faire œuvre. Il écrit :

Imaginons que l'œuvre soit déchirée, coupée en deux ; alors le rapprochement des deux parties révèle la faille qui les sépare et, en même temps, cette faille fait ouverture et rend possible leur rapprochement. C'est un travail sur la frontière, qui fonctionne comme coupure-lien, *sexion* incandescente, où ça brûle sans se consumer, suture vivace et tendue où masculin et féminin se séparent et se lient (Sibony 2005: 187-188).

Daniel Sibony parle d'un travail sur la frontière, d'un travail de déchirure et de recollement, murmurant la métaphore sexuelle, et avec elle la présence de l'Autre, le lien dans la chair, sensible, intime. Cette « coupure-lien » permet de penser l'*indécidable* (Rancière 2004 ; Saint-Gelais 2008) de penser une différenciation chère à la raison mais peu pertinente dans le discours. Elle fait advenir l'autre et le même en dessinant des contours qu'elle gomme aussitôt, offrant simplement la possibilité de distinguer l'hôte de l'étranger, avant de les laisser devenir autres. Elle éclaire, elle discerne, sans discriminer. Elle permet l'« émergence d'un tiers espace » (Roux 2007: 72), d'un ailleurs qui devient champ des possibles.

L'inter appelle l'alter

On retiendra la formule de Deleuze et Guattari : « Autrui, c'est d'abord cette existence d'un monde possible » (Deleuze et Guattari 1991: 22). Considérer l'altérité force l'ouverture, la création d'un espace commun, d'un espace partagé. Pour Pierre Ouellet, linguiste québécois,

Tout contact social est d'abord vécu comme le rapport sensible avec une altérité, comme une ouverture ou une béance sur l'autre, au contact duquel on se « sociabilise » en sortant de soi, en échappant à son *ego* pour faire communauté dans une altérité partagée, dans une rencontre avec ce qui nous est mutuellement étranger, à soi comme à l'autre [...] (Harel et Ouellet 2007 : 19).

L'altérité et les relations qu'elle suppose et engendre modèlent l'art, pénétrant et animant ses différentes strates, proposant ses dynamismes. Entre œuvre et spectateur, entre créateur et œuvre, ou entre médiums, des tressages complexes et rhizomatiques dynamisent les espaces autour de l'œuvre, mais également en elle. Nicolas Bourriaud, historien de l'art, a réfléchi ces espaces dans son *Esthétique relationnelle*. Pour lui, l'art est fait de « l'étoffe même dont sont faits les échanges sociaux » et crée des « espace[s] temps de l'échange » (Bourriaud 2001: 43). L'espace de l'*inter* met donc en mouvement les *altérités artistiques*, les lie et relie. Elle se déterritorialise et se reterritorialise, vont, deviennent, favorisant l'« ensemencement réciproque des pratiques » (Febvre 1995: 41). L'« interartistique » (Lesage 2008) est donc invitation, mais aussi voyage, « nomadisme » (Roux 2007), porosité des frontières. Roland Huesca interroge donc : « Qu'est-ce qu'un être en soi ? Où se trouve la limite avec l'autre ?

Sous l'emprise de la déconstruction, le travail de la marge déploie ses re-marquages, prenant pour objet l'altérité et la différence, il interroge la logique des partages » (Huesca 2010: 72).

L'*inter* appelle l'*alter*, et l'*alter* crée l'*inter*. Mouvements d'aller-retour incessants entre l'un et l'autre, l'un vers l'autre, l'un avec l'autre. L'interdisciplinarité ainsi pensée, plus qu'une étiquette posée *a posteriori* sur les pratiques, *fait* la pratique. Elle en dynamise les mouvements internes, les interrelations, les collaborations, les espaces à travailler. De *æsthesis*, elle devient *poïesis*. Elle devient processus, mouvement, expérience, et non esthétique figée ou catégorie hermétique.

Notre « géoesthétique » (Huesca 2010: 46) deviendrait-elle « géopoïétique » ?

Du côté des pratiques chorégraphiques : l'*alter* comme substance de la danse

La danse a cette belle singularité : l'éphémère, à la fois, l'élabore et la fait disparaître. Frédéric Pouillaude voit donc dans l'*altérité partagée* la condition d'existence de l'œuvre de danse, qui ne persiste que « de *présence à présence*, dans un espace de simultanéité à soi et aux autres » (Pouillaude 2004: 12). L'altérité s'érige ainsi en principe d'existence de l'œuvre chorégraphique. Comme sur toute œuvre d'art, l'*intentio lectoris* agit sur l'œuvre de danse, qui ne se trouve véritablement complète que lorsque les espaces qu'elle crée sont investis par les regards des spectateurs (Eco 1992). Mais la danse se singularise par la façon dont elle invite ces regards dans son « espace temps de l'échange » (Bourriaud 2001: 43) : le mouvement comme invitation, le geste comme ouverture. Daniel Sibony soutient cette intuition :

Dans ce jet du corps, la présence du témoin est appelée. La danse est l'épure d'une pensée qui s'incarne vraiment si d'autres la lisent ; ils l'inscrivent de leur lecture. Sinon elle est là, ouverture en attente d'être formulée, par eux. Le corps danseur en donne la première trace, la première inscription, mais il lui manque toujours l'autre pour exister (Sibony 1995: 74).

Le spectateur travaille donc lui aussi à la création de l'événement-œuvre de danse. Il est une des substances de l'œuvre, une de ses parties, une de ses matières. Mais la danse en elle-même, le *faire* de la danse, fait également advenir l'altérité. Le corps dansant invite des corps en son sein : corps à la fois sujets et matières, corps qui s'altèrent de mouvement en mouvement, se transforment, deviennent autre. L'*interprétation* propose elle-aussi cet espace de l'*inter*, cet antre entre deux, trois ou dix corps, entre lesquels on forge des espaces, des tensions, pour faire survenir la danse. « Vibration du corps dans sa quête de l'autre corps qui est le sien, la danse questionne le corps de l'Autre, son existence, sa forme, ses possibles » (Sibony 1995: 79).

Le *poïein* de la danse épouse donc les dynamiques de l'*inter*. Peut-être favorise-t-il alors le nomadisme de cet art, qui s'invite dans des espaces aussi divers que ceux des galeries, des rues ou des théâtres. Elle « brouille les partages » (Huesca 2010: 71), les réinvente, questionne les territoires de la *polis*-discipline. Ses matières à la fois *inter* et *alter* en font une voyageuse invétérée. Et comme tout voyage, le sien la pousse au « rejet de toute assignation à

résidence dans un territoire fini et défini » (Febvre 1995: 36), à la remise en question, à l'ouverture. La danse, comme « art de l'entre deux corps béant sur l'espace » (Sibony 1995: 33), porte une essence relationnelle. Art des interstices, des coupures-liens, du mouvement et des dynamismes, elle invite à collaborer.

Conclusion

Selon Daniel Sibony,

Les œuvres d'art nous donnent, outre l'émotion, une sorte de *ré-assurance* : voilà des tentatives pour ouvrir sur d'autres réalités, d'autres possibles ; on ne mourra pas enfermé dans ce-qui-est ; certains ont fait des trouées dans le « mur », même si elles « donnent » sur l'illusion ; ils ont creusé dans le vide, mais avec leur chair, et ont produit quelques appels (Sibony 2005: 7).

Le défi interdisciplinaire creuse, donc. "Fait des trouées" et crée des espaces auxquels les rencontres et les échanges donnent corps. Il est celui de l'hors de soi, de l'aventure par delà le « territoire maison » (Deleuze et Guattari 1991: 174) que propose (ou impose) la discipline. Ce territoire empli d'identité et d'égo disciplinaires, qu'il ne s'agit pas d'abandonner, puisqu'il porte l'historicité de l'artiste, ses apprentissages, mais aussi les traditions et héritages qui forment notre *épistémè*. Peut-être faudrait-il simplement tenter de poser d'autres mots sur les choses, réfléchir d'autres voies. Car « le verbe trace et retrace les limites », inévitablement (Huesca 2010: 69).

Annexe A. 2 : Conférence pour l'Université Lyon 2, octobre 2012.

**Le discours disciplinaire ou la pensée "claustrophobe" :
L'exemple de l'interdisciplinarité au sein des pratiques chorégraphiques
actuelles.**

Colloque *La Danse dans les arts vivants : pratiques, figures, discours.*
29 septembre 2012.

- Introduction

Frédéric Gravel, chorégraphe, musicien, metteur en scène, éclairagiste, chercheur à ses heures et Québécois, invitait lors de son *Cabaret Gravel Cabaret* en mai dernier ses amis artistes, sa "gang" comme il aime à dire, à unir leurs talents. Le Théâtre La Chapelle - Scènes Contemporaines de Montréal annonçait alors sur son site internet « beaucoup d'amis, de nombreux doutes, [et] des chances à prendre. [...] Musique, danse, théâtre, les disciplines se confrontent et s'entrechoquent dans un concert dissonant et pourtant homogène ». ¹²¹ On parle donc de discipline, même pour vendre une pièce de Gravel, qui fait de l'inclassable un *leitmotiv*.

Dans un entretien avec ma collègue à la maîtrise en danse de l'UQAM, Maud Mazo-Rothenbühler¹²², Fred Gravel définit son travail d'une toute autre façon :

MMR : Et si ton Cabaret était une couleur...

FG : Gris, mais je vais l'expliquer. Dans le sens qu'on ne sait pas trop ce que c'est. Et aussi parce que j'ai demandé un peu aux gens d'être dans des zones grises. Mais pas gris dans le sens que c'est « plate ».

En effet, on ne saurait pas trop comment définir un tel travail. Une fois au Lion d'Or ce soir pluvieux, j'ai vu des gens qui dansent, des gens qui parlent, des gens qui chantent. J'ai vu ces artistes de la "nouvelle vague" québécoise s'essayer à dire avec leurs médiums, leur regard, leur culot parfois. Entre autres, Francis Ducharme (acteur et danseur qui a notamment travaillé avec Sidi Larbi Cherkaoui et Dave Saint Pierre) interprète la décrépitude et le handicap, dans un solo qui "pogne aux tripes", par le sujet abordé et la qualité de sa performance. Catherine Gaudet met en scène une Caroline Gravel polymorphe, qui interpelle directement le spectateur et sa bière : « Et ça, qu'est ce que ça te fais quand je fais ça ? » Toutes deux sortent fraîchement diplômées de la maîtrise en danse de l'UQAM, comme Fred Gravel d'ailleurs. Et ça l'amuse beaucoup. Il les lance à l'avant scène, ironisant sur l' "éducation" de ces dames, renforçant finalement sa posture d'artiste-chercheur.

MMR : Et si ton cabaret était la pièce d'une maison...

FG : La cuisine.

¹²¹ <http://lachapelle.org/calendar/84/8709-Cabaret-Gravel-Cabaret/?show=23>.

¹²² Co-fondatrice du blog *Danscussion*, fondé en 2012 par cinq étudiantes à la maîtrise du Département Danse de l'UQAM (<http://www.danscussions.com/>).

MMR : Un assaisonnement...

FG : Ce serait un mélange, comme Garam masala.

MMR : Un régime politique...

FG : Un genre d'anarchie très sympathique.

C'est ça ! Une « anarchie très sympathique » ou l'expérience d'un espace de l'à la fois. À la fois bar et scène, à la fois concert et pièce, à la fois art et divertissement. Ce portrait chinois du show, exercice ludique et peut-être convenu pour certains, rend plutôt justice à l'œuvre qu'il tente de décrire. Il nous ramène à l'expérience, cruciale dans le travail de Gravel. Parle de goût et d'odeurs, de convivialité, de substance.

- Paradoxes.

Tout ceci n'est qu'un exemple parmi d'autres, qui révèle à sa façon la caducité d'un discours disciplinaire pour les pratiques artistiques. Discours qui reste cependant dominant au sein du monde de l'art. Patrice Loubier (2012), historien de l'art, critique et professeur à l'UQAM, pense que la pugnacité du paradigme disciplinaire est due à une « inertie des paradigmes » différente entre théorie, pratique, et institutionnalisation de l'art.

[Il s'agit des] vitesses différentes auxquelles se déplacent, se transforment les horizons de réception, que ce soit pour les artistes, les producteurs culturels ou encore pour le lectorat, l'audience d'un média. Alors ces groupes là, ces instances là adhèrent plus ou moins variablement à ces paradigmes qui sont charriés par une nomenclature disciplinaire : sculpture, danse, ballet, etc.

Gaëlle Bourges (2012), artiste interdisciplinaire française, invitée dernièrement à une table ronde au département danse de l'UQAM¹²³, explique cette même problématique depuis son point de vue de praticienne, prise entre la réalité de sa pratique et les exigences d'un milieu. Pour elle, « même si on se veut autre chose que simplement danseur, les programmeurs de danse nous rappellent vite à l'ordre – et ça va très bien avec la discipline – en disant "mais, vous faites quoi au fait, vous ?" »

De nombreuses raisons liées à mon parcours artistique ou universitaire m'ont poussée à interroger la notion d'interdisciplinarité. La plus importante, celle qui obsède et meut le désir de compréhension inhérent à la recherche, est certainement l'intuition que discours sur la pratique et pratique sont co-dépendants, dans la mesure où le discours teinte l'art qu'il décrit. Selon la discipline appliquée à une œuvre (danse ou performance, par exemple), selon le lieu de diffusion qui en découle (galerie ou théâtre), elle va être colorée, imbibée, muée dans l'horizon d'attente et donc dans le regard porté, alors que sa substance brute demeure,

¹²³ Tribune 840 # 16 : Danse et interdisciplinarité, mars 2012. Intervenants : Gaëlle Bourges, Patrice Loubier, Marie Mougeolle.

justement, substance. Un mouvement d'aller-retour entre les discours et la pratique peut transformer l'art de l'extérieur. Le *λογος* impose alors le *ποιειν*, y appose son sceau, dépose une empreinte.

« Ici, les mots et les choses entrent en scène. C'est de la danse, du théâtre, du cirque etc., car les critiques le disent, [...] » (Huesca, 2010, p. 68).

C'est l'éternel écart entre les mots et les choses, l'infidélité du nom, qui réduit et trahit l'étoffe, la substance des phénomènes.

La terminologie résulte toujours d'un accord plus ou moins tacite, plus ou moins mouvant. (Patrice Loubier, 2012)

Il est donc de la responsabilité de l'université, des gens qui écrivent, et par là apposent ou imposent, de réfléchir à un discours qui favorise un mouvement vers une réconciliation entre les mots et les choses, entre le dire et le faire, entre l'*αεσθεις* et la *ποιεις*. J'ai donc un peu fouillé, farfouillé, trituré, pour tenter de construire une compréhension de ce que j'aime appeler la dynamique de l'*inter* : le phénomène en soi.

- L'*inter* et l'*alter*.

Le phénomène interdisciplinaire est (dans l'idée, dans ce qu'il propose et non appose)

invitation (Lesage, 2008), réinvention des partages (Huesca, 2010), recyclage et redistribution (Ardenne, 2010). Il est donc mouvement, à la fois destructeur et bâtisseur, au sein des connaissances et des pratiques. Pétrie de paradoxes, cette notion pousse l'objet qu'elle désigne à la remise en cause et à la prise de risque. Elle l'expose, elle l'expatrie, hors des remparts protecteurs d'une polis-discipline, à la fois Polis et police. Polis au sens antique du terme, de Cité, d'ancrage, de système, de communauté fondatrice ; et police au sens moderne : castratrice, répressive, stérilisante, docilisante (Foucault, 1975). (Mougeolle, 2012, p. 1)

Clôture et ouverture, donc. On appose, par la discipline, une sorte de « prothèse » aux pratiques (Bourges, 2012), une « dimension corrective, voire orthopédique » (Loubier, 2001). L'*inter*, quant à lui, construit un espace de l'entre depuis son étymologie latine (comme on "s'intéresse" ou on "interroge". On pénètre alors une matière pour agir sur elle). Il crée d'autre part une dynamique relationnelle ("international", "internet"). Il est mouvement en lui même, médiation, médium. Fédida aurait parlé d'un espace de l'antre avec un a, organique, fertile, mais aussi dynamique (Georges Didi-Huberman, 2005, p. 21).

Marie-Christine Lesage (2008), professeure à l'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM, propose une alternative à la discipline et préfère parler d'« altérité artistique ». Elle applique ainsi à l'art la dynamique relationnelle dont tout un chacun connaît l'expérience fondamentale. Elle suggère aussi la dimension identitaire corrélative à la "discipline" artistique : la balise, l'ancrage de départ, ce que l'on

pourrait nommer le « là » disciplinaire. Quand l'artiste ou le médium se confronte à l'altérité artistique, élabore l'espace de l'*inter*, il fait alors l'expérience de l'autre. Selon Pierre Ouellet (2007), linguiste québécois :

Tout contact social est d'abord vécu comme le rapport sensible avec une altérité, comme une ouverture ou une béance sur l'autre, au contact duquel on se « sociabilise » en sortant de soi, en échappant à son ego pour faire communauté dans une altérité partagée, dans une rencontre avec ce qui nous est mutuellement étranger, à soi comme à l'autre [...] (p. 19).

Il est donc question d'une sortie, d'une dépossession, de partage. On expatrie, on expose, on extirpe pour faire exister. On construit une béance, un antre entre deux. L'*inter* est espace de rencontre, fait advenir l'altérité, et rend possible l'altération, la transformation, l'agir sur une matière.

Dave Saint-Pierre parle à sa façon de cet espace commun de l'*antre* discipline, à la fois *inter* et *alter*, qu'il favorise au sein de son travail. Il dit dans le documentaire *Aux limites de la scène* de Guillaume Paquin :

Les gars dans la compagnie sont surtout des acteurs. Ils ont une façon d'approcher le mouvement qui n'est pas comme les danseurs. Ils brisent un peu mon schéma corporel habituel. J'ai produit mon travail et il y a des gens qui ne savent plus faire la différence entre les danseurs et les acteurs, pis ça je trouve ça assez magnifique. Ça veut dire que tout a vraiment bien blendé [to blend : mélanger] pis que les danseurs sont tout aussi charismatiques que les acteurs et que les acteurs sont aussi physiques que les danseurs.

L'œuvre de Dave Saint Pierre est d'ailleurs emblématique d'une certaine création chorégraphique québécoise, pop rock, qui brouille les frontières disciplinaires tout au long des différentes strates de la création, de l'esthétique à la poïétique. Danse et théâtralité étant ses principaux médiums, il allie les compétences d'acteurs et de danseurs, et joue de la confrontation des savoirs et des *a priori* disciplinaires. Il se plaît à faire collaborer les altérités, puise, *blend*, confronte.

« L'hétérogène [serait de toutes façons] nécessaire à l'art pour qu'il se maintienne et se renouvelle comme pratique vivante » (Lesage, 2008, p. 23). La présence d'un autre et d'un ailleurs s'érigerait en condition de survie artistique. Discipline et hétérogénéité paraissent alors inconciliables. La discipline prône l'homogénéité, la docilité, l'idéal, alors que l'altérité appelle l'échange, le rhizomatique, le vivant. Comment, et surtout pourquoi discipliner une pratique protéiforme, qui réinvente ses plasticités ?

- Pistes : Métissage et coupure-lien

La pensée métisse réfléchi par Alexis Nouss et François Laplantine (2001) peut enrichir la compréhension de la dynamique de l'*inter* et proposer une alternative à la pensée confinée dans la discipline. Selon Laplantine et Nouss (2001), deux auteurs québécois,

Le métissage est une pensée – et d'abord une expérience – de la désappropriation, de l'absence et de l'incertitude qui peut jaillir d'une rencontre. La condition métisse est très souvent douloureuse. On s'éloigne de ce que l'on était, on abandonne ce que l'on avait. On rompt avec la logique triomphaliste de l'avoir [...] (p. 7).

Le métissage apparaît à la fois brisure et lien, ni fusion ni différentiation. Entre danse et théâtre, entre art et divertissement, « le "et" a la responsabilité de toujours reconduire l'altérité » et de bâtir un « face à face où l'autre n'est jamais réduit au même, où la distance est maintenue lors même que le dialogue s'établit » (Nouss, 2005, p. 40).

Il s'agit finalement de penser l'*indécidable* et d'établir des porosités, par un travail de et sur la frontière. Daniel Sibony (2005), philosophe et psychanalyste français, éclaire cette dynamique de la porosité par son concept de « coupure lien » qui s'immisce dans la matière de l'œuvre, agissant sur différentes strates, et permet à l'altérité d'advenir, et ainsi à l'œuvre de « faire œuvre ». Il écrit :

Imaginons que l'œuvre soit déchirée, coupée en deux ; alors le rapprochement des deux parties révèle la faille qui les sépare et, en même temps, cette faille fait ouverture et rend possible leur rapprochement. C'est un travail sur la frontière, qui fonctionne comme coupure-lien, sexion incandescente, où ça brûle sans se consumer, suture vivace et tendue où masculin et féminin se séparent et se lient (p. 187-188).

Murmurant la métaphore sexuelle, et avec elle la présence de l'Autre, [...] la « coupure-lien » fait advenir l'autre et le même en dessinant des contours qu'elle gomme aussitôt, offrant simplement la possibilité de distinguer l'hôte de l'étranger, avant de les laisser s'expatrier, s'exposer. Elle éclaire, elle discerne, sans discriminer. (Mougeolle, 2012, p. 4)

Ainsi, l'alter et l'inter tendent à se répondre mutuellement. Dans cette réflexion, mon identité, mon « là » disciplinaire de danseuse influe la construction de la pensée, dans la mise en perspective des éléments, qui met l'accent sur l'expérience, le sensible, le mouvement. La danse est donc le point de vue particulier depuis lequel j'observe l'objet de ma réflexion. L'identité disciplinaire, dans un monde héritier de la modernité décrite par Michel Foucault (1975) dans *Surveiller et punir*, est toujours présente. Tentons donc de poser une conscience : Retournons la question et bouclons la boucle : « Qu'est ce que la danse fait » aux autres arts ¹²⁴? Qu'est-ce qui la singularise dans son rapport à l'autre ?

- La danse : lieu de l'altérité.

¹²⁴ cf. Appel à communication du colloque « La danse dans les arts vivants : pratiques, figures, discours ».

Comme le rappelle François Frimat (2010), « le lieu de la première présence de l'altérité, [...] c'est le corps même du danseur, véritable "champ de batailles" selon l'expression de Sally Banes » (p. 55).

Le corps dansant invite des corps en son sein : corps à la fois sujets et matières, corps qui s'altèrent de mouvement en mouvement, se transforment, deviennent autres. L'interprétation propose elle-aussi cet espace de l'inter, cet antre entre deux, trois ou dix corps, entre lesquels on forge des espaces, des tensions, pour faire advenir la danse. (Mougeolle, 2012, p. 6)

Benoît Lachambre¹²⁵, artiste interdisciplinaire québécois, met l'accent sur cette dimension relationnelle du corps. Pour lui, « *le corps n'est pas une matière isolée, mais une matière en communication, et l'espace est un corps qui permet la communication. L'un et l'autre s'inter-informent. Tout mouvement est une réponse* ». Il parle de vibrations, d'oscillations, qui deviennent langage et prennent forme dans le mouvement, qui lui même est conducteur d'inter-influences. Il rejoint par là Daniel Sibony (1995) qui nous dit, dans une formule assez exquise : « Vibration du corps dans sa quête de l'autre corps qui est le sien, la danse questionne le corps de l'Autre, son existence, sa forme, ses possibles » (p. 79).

De plus, l'œuvre de danse, dans l'éphémère qui à la fois l'élabore et la fait disparaître, voit dans l'*altérité partagée* sa condition d'existence. Elle ne persiste que « de *présence à présence*, [selon Frédéric Pouillaude (2004)] dans un espace de simultanéité à soi et aux autres » (p. 12). L'altérité s'érige ainsi en principe d'existence de l'œuvre chorégraphique, si tant est qu'elle n'est pas principe d'existence de l'œuvre tout court, ou de ce qui fait œuvre. Gilles Deleuze (1987) va dans ce sens en décrivant sa pratique de l'écriture, ou le faire du discours. Pour lui,

on travaille toujours à plusieurs, même quand ça ne se voit pas. [...] Mon travail avec Guattari : chacun est le faussaire de l'autre, ce qui veut dire que chacun comprend à sa manière la notion proposée par l'autre. [...] Ces puissances du faux qui vont produire du vrai, c'est ça les intercesseurs...

Ou *intercessor* en latin : celui qui intervient. Le médiateur. Celui qui s'interpose ou s'entremet.

MMR : *Et si ton cabaret était un monstre, une chimère ?*

FG : *Un monstre à plusieurs têtes. Je crois que c'est l'Hydre de Lerne. Quand tu coupes la tête, il y a deux têtes qui repoussent. A chaque fois que tu en coupes une, il y en a deux. C'est pas facile.*

L'*inter* englobe donc l'*alter*. L'appelle, le suggère, le suppose. L'interdisciplinarité ainsi pensée n'est plus "disciplinarité", mais processus, dynamique, mouvement. De l'esthétique, ou de l'étiquetage, la réflexion se déplace naturellement vers le faire, dans une sorte de *géopoïétique* qui tente d'établir une cartographie possible des mouvements internes à la création *inter*. On parle bien d'art vivant et non d'art docile. La discipline comme principe d'assujettissement des corps et des discours

¹²⁵ Dans un atelier donné à l'UQAM le 19 mai dernier

confine la pensée, et par ricochet, la pratique. Frédérick Gravel, disait aux étudiants du Baccalauréat en danse de l'UQAM il y a quelques jours :

On est encore très coachés par la discipline. C'est pas juste mauvais. Par exemple, mon prochain spectacle est programmé dans la saison de Danse Danse. Les gens s'attendent quand même à ce que ce soit un peu "dancy". Y a pas juste du mauvais pis du bon là dedans, mais y a beaucoup de conséquences. [...] On est parfois trop respectueux. On veut rentrer dans une case pour faire les choses bien. Parfois, faut se calmer un peu le respect.

Un véritable appel à l'indiscipline.

- Conclusion

Au Québec, la notion d'interdisciplinarité et ses composés, des multi, pluri, ou trans, demeure très présente pour désigner cette tendance à la réinvention des partages (Huesca, 2010). Peut-être parce que les pratiques artistiques sont davantage liées à l'Université, institution disciplinaire par excellence, qui forme les artistes. La discipline reste prégnante, et agit sur l'horizon d'attente, sur la diffusion, sur les pratiques.

Encore une fois, comme dit Fred Gravel, "y a pas que du bon pis du mauvais là dedans, mais y a beaucoup de conséquences". Après avoir tenté de poser une conscience, disons que les propositions pourraient être nombreuses pour respecter cette exigence de fidélité aux pratiques dans le discours : Manon Oligny (chorégraphe et professeure invitée à l'UQAM) aime parler de « contamination positive », Fred Gravel de « référence ». Hybridation ? Métissage ? Beaucoup de pistes restent à réfléchir, chacune portant leurs nuances, leurs couleurs, leurs motifs. On pourrait par exemple multiplier les dénominations *ad hoc*, comme le suggère Patrice Loubier. Car même si elles sont toujours à définir, elles ont l'avantage d'ouvrir les champs de réflexion, et de « substantier, de moins nous faire croire [à une sorte de pré-] substance ontologique, permanente » des choses.

ANNEXE B : LE GROUPE D'ART GRAVEL ART GROUP

Annexe B. 1 : Programme de *Usually Beauty Fails*, Danse Danse, 2012.

15^e AN
Saison 2012
2013 Season

**DANSE
DANSE**


Place des Arts

Une présentation / A presentation

Grouper d'Art Gravel Art Group
Frédéric Gravel (Québec)
Usually Beauty Fails



Du 7 au 10 et du 14 au
17 novembre 2012, 20 h
November 7 to 10 and
14 to 17, 2012, at 8 PM



laplacedesarts.com
514 842 2112 / 1 866 842 2112



Un mot des programmeurs artistiques
A word from the Artistic Programmers

« Voir du Frédéric Gravel, c'est l'assurance d'être déstabilisé surtout lorsqu'il nous convie à un concert chorégraphique énergique et joyeusement ironique. À savourer pour l'originalité des propositions du groupe, et pour tout le sérieux qui se cache derrière des vignettes qui sortent résolument des sentiers battus. Place à la relève, au talent et à l'irrévérence ! »

"A piece by Frédéric Gravel is sure to be destabilizing, especially when he invites audiences to an energetic, joyously ironic choreographic concert. With his highly original approach to ensemble work, there is also a serious aspect behind pieces that are resolutely unconventional. Make way for a new generation, talented and irreverent!"

Michel Gagnon, directeur de la programmation, Place des Arts / *Programming Director, Place des Arts*

Clothilde Cardinal, Pierre Des Marais, codirecteurs artistiques et généraux, Danse Danse /
Artistic and Executive Co-Directors, Danse Danse



Usually Beauty Fails

Durée / Length 1 h 45

Photo © Denis Farley



Usually Beauty Photo
Danseurs / Dancers Kimberley de Jong, Brianna Lombardo, Frédéric Tavernini,
Stéphane Boucher, Jamie Wright, Francis Ducharme, Frédéric Gravel

**Conception générale,
direction et chorégraphie /
General Concept,
Direction and Choreography**
Frédéric Gravel

**Créé et interprété par les danseurs /
Created and performed
by the dancers**
Kimberley de Jong, Francis Ducharme,
Frédéric Gravel, Brianna Lombardo,
Frédéric Tavernini, Jamie Wright

Compositeurs / Composers
Stéphane Boucher, Philippe Brault

**Musiciens sur scène /
Musicians on stage**
Stéphane Boucher, Philippe Brault,
Frédéric Gravel

**Assistante à la création /
Assistant to Choreographer**
Ivana Milicevic

**Direction des répétitions /
Rehearsal Director**
Anne Le Beau

**Lumière et direction technique /
Lighting and Technical Direction**
Alexandre Pilon-Guay

**Coordination technique /
Technical Coordinator**
David-Alexandre Chabot

Sonorisation / Sound
Louis Carpentier

Production
Grouped'ArtGravelArtGroup

**Productrice déléguée /
Executive Producer**
Marie-Andrée Gougeon
pour Daniel Léveillé danse

Coproduction / Co-Production
Danse Danse et Place des Arts,
Rencontres chorégraphiques
internationales de
Seine-Saint-Denis (France).
Moving in November (Helsinki)

Accueil studio / Residencies
Département de danse de l'Université
du Québec à Montréal,
Société de la Place des Arts,
Circuit-Est centre chorégraphique,
Centre Segal des arts de la scène

**Avec le soutien de /
With the support of**
Conseil des arts et des lettres
du Québec

Remerciements / Thanks

Merci à tous les membres du GAG
présents ou absents de ce projet.
Merci spécial à Manuel Roque.
Lucie Vigneault, Lauren Semeschuk
et Ellen Furey pour leur participation
à la création. Merci à Kinatex physio,
Pierre-Mary Toussaint / Perfmax et à
Roger Hobden qui nous aident à ce
que ça bouge. / Thanks to all the
members of GAG present or absent in this
project. Special thanks to Manuel Roque,
Lucie Vigneault, Lauren Semeschuk and
Ellen Furey for their participation in this
creation. Thanks to Kinatex physio,
Pierre-Mary Toussaint / Perfmax Roger
Hobden who help us to get moving.

Frédéric Gravel est membre de
Circuit-Est centre chorégraphique et
bénéficie du soutien de la compagnie
Daniel Léveillé danse dans le cadre de
son programme de parrainage d'aide
à la production et à la diffusion. /
Frédéric Gravel is a member of
Circuit-Est centre chorégraphique and
receives administrative support from
Daniel Léveillé danse company as part of
its production and touring sponsorship
project.

RAPPELS IMPORTANTS / IMPORTANT REMINDERS

L'utilisation de tout appareil
photographique est strictement
interdite. Par respect pour les
artistes ainsi que pour leur
sécurité, veuillez vous assurer
que vos téléphones cellulaires,
téléavertisseurs, montres ou
autres appareils munis d'une
alarme sont éteints. / The use of
any photographic equipment is strictly
forbidden. Out of consideration for
the artists and for their safety, please
make sure that you have turned off
your cell phones, pagers, watches and
anything that may beep during the
performance.

Grouperd'ArtGravelArtGroup

Usually Beauty Fails

Réunissant à nouveau danseurs et musiciens dans un espace où s'enchevêtrent les formes du concert et du spectacle chorégraphique, Frédérick Gravel joue avec les codes de la culture pop et de la danse contemporaine pour en questionner les canons respectifs. Bâtie sur une succession de vignettes à la manière de *Gravel Works* (pièce précédant *Tout se pète la gueule, chérie*), l'œuvre s'égraine comme les chansons d'un album sucré-salé qui parlerait de la fureur de vivre, du rapport trouble à la beauté.

Inspiré par l'esthétique de ces vidéoclips où le désir de plaire est si dégoulinant qu'il en devient quasi pornographique, le chorégraphe exacerbe la frontalité et s'attaque au jeu de la séduction dans des mouvements de groupe où les danseurs sont aussi vulnérables que provocants. Difficile pour le public de rester indifférent à cette silencieuse adresse. Mais d'une séquence à l'autre, l'atmosphère se transforme, on bascule dans un autre univers. Guitariste, danseur, parfois aussi chanteur, Gravel prend le micro entre deux « tonnes », à la manière d'un maître de cérémonie irrévérencieux qui écorche quelques poncifs sur la danse en même temps qu'il brise le quatrième mur.

Dans les sections où le duo traduit le paradoxe de relations que tout le corps appelle et que les esprits contrarient, il peaufine son esthétique de l'accident, faisant surgir le mouvement du conflit causé par une série de contraintes physiques. Combinaison de gestes chorégraphiés et de gestes-réflexes, la danse est le résultat d'une suite de frictions, d'accidents et de ratages qui révèlent la nature d'êtres doués d'une vitalité farouche et d'une indéboulonnable persévérance malgré ces échecs répétés. Pas d'exubérance, pas de lyrisme, de crise ni autre construction théâtrale. La danse est brute. La forte charge émotionnelle et sexuelle passe par les ventres et les regards. Corps dansants dans l'instant de l'instinct. Animalité et candeur de l'humain dépourvu des masques des apparences et des filtres du jugement.

Entité chorégraphique à part entière, la musique live vient donner un ton, une couleur, un sens ou, au contraire, vient défaire une image, balayer l'atmosphère comme un raz-de-marée. Parfaitement intégrés à la mise en scène, les corps des musiciens ramènent à la réalité de l'espace-temps du spectacle, offrant au spectateur une perspective plus large sur la fiction qu'ils élaborent à partir de l'abstraction de la danse.

Comme toutes les œuvres précédentes de Frédérick Gravel, *Usually Beauty Fails* a été créée en collaboration étroite avec tous les membres, danseurs et musiciens du GAG : le Grouperd'ArtGravelArtGroup.

Once more bringing together dancers and musicians in a space where choreographic show and concert are interwoven, Quebec's Frédérick Gravel plays with the codes of contemporary dance and pop culture to question their respective canons. Built upon a series of short scenes in the manner of *Gravel Works* (which itself preceded



Photo © Denis Farley

Tout se pète la gueule, chérie), the work goes by like the songs of a sweet and savoury album about the fury of life, our unease at experiencing beauty and the difficulty in finding harmonious contact points in relationships.

Inspired by the aesthetic of videos where the desire to please is so strong that they become quasi pornographic, the choreographer exacerbates frontality and tackles the game of seduction in group movements where dancers are as vulnerable as provocative. It is difficult for the public to remain indifferent to this silent appeal. But from one sequence to the next, the atmosphere transforms itself, we are plunged into another universe: guitarist, dancer, and sometimes also singer, Gravel grabs the microphone in between two songs, like an irreverent M.C., and takes a few jobs at contemporary dance clichés as he breaks the fourth wall.

In the sections where the duo embodies the paradox of relationships that the body calls for but that the mind refuses, he refines his aesthetic of the accident, using physical constraints to generate conflicts that in turn produce movement. Combining choreographed and reflex gestures, the dancing results from a succession of frictions, accidents and failures that reveal the nature of beings endowed with wild vitality and unstoppable perseverance despite their repeated setbacks. No exuberance, no lyricism, no crisis nor any other theatrical construction. The movements are raw. The hips and the eyes carry the strong emotional and sexual charge. Dancing bodies in the instant of instinct. Animality and candor of the human beings stripped of his or her masks and judgment filters.

As a choreographic entity integral to the show, the live music sets the tone and gives a color and a direction, or on the contrary, appears to break an image, sweeps through a scene like a tidal wave. Perfectly integrated to the mise en scène, the bodies of the musicians bring us back to the reality of the show's space-time, offering the spectator a perspective on the fiction created through the abstraction of the dance.

Like all previous works by Frédérick Gravel, *Usually Beauty Fails* was created in close collaboration with all members, dancers and musicians of GAG: the Grouperd'ArtGravelArtGroup.

Texte / Text by Fabienne Cabado

Traduction / Translation by Michel Moussette

Annexe B. 2 : Notices biographiques des membres du GAG

Grouped'ArtGravelArtGroup

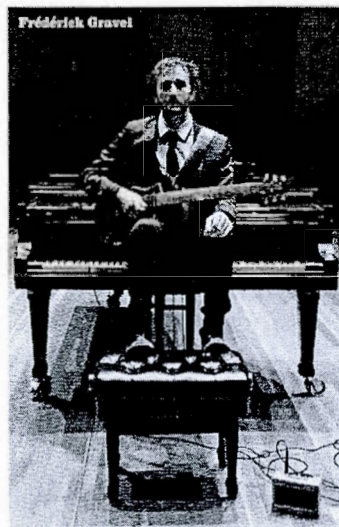
FRÉDÉRIK GRAVEL – Chorégraphe, danseur, musicien

Frédéric Gravel est chorégraphe, danseur, musicien, éclairagiste, un peu chercheur et assez penseur. Il crée des œuvres où les disciplines se fondent : des concerts chorégraphiques. Il fonde le Grouped'ArtGravelArtGroup (GAG) en 2008.

Ayant collaboré avec des artistes aussi nombreux que différents, comme chorégraphe avec Pierre Lapointe et son *Mutantés* ou comme éclairagiste avec Nicolas Cantin et son *Grand Singe*, en passant par Philippe B et le Quatuor Molinari pour le *Cabaret Gravel Cabaret*, ou encore le metteur en scène Sylvain Bélanger et l'auteur Étienne Lepage, Frédéric Gravel aime mélanger les repères. Son mémoire de maîtrise (UQAM 2010) porte sur « le rôle de l'artiste en danse dans la société démocratique ».

Avec un certain sens du paradoxe et l'air de ne pas y toucher, Frédéric Gravel désigne – dénonce sans doute – et utilise les « bons coups » de la danse contemporaine : intensité physique, virtuosité brute et *pedestrian movement*, nudité, sexualité, coexistence des genres artistiques (rock, performance, textes, improvisation, etc.). À ses débuts, ils sont là, dégraissés d'effets esthétisants et à distance d'une dramaturgie unificatrice. Gravel en parle, en explique la fonction, le statut dans l'art chorégraphique. Il retourne le spectacle comme un gant, déboutant la passivité des contemplateurs et des accros de « de-danse » (entendre : de danse contemporaine) comme disent les intimes du collectif La 2^e Porte à Gauche – dont il est l'un des fondateurs.

Il cultive l'ambiguïté artistique, la transversalité culturelle et disciplinaire, l'ironie postmoderne. Complice du public, il fait un pied de nez aux avant-gardes de tout poil, aux chasses gardées des élites.



DANSEURS

FRANCIS DUCHARME

Diplômé en interprétation de l'Option-Théâtre du collège Lionel-Groulx à Montréal, Francis Ducharme entame une carrière sur trois fronts : théâtre, danse et cinéma. Artiste iconoclaste, il travaille avec Sidi Larbi Cherkaoui et Damien Jalet sur la production *Babel* (Danse Danse, saison 2011-2012) et est de la distribution des pièces *Un peu de tendresse bordel de merde*, *La Pornographie des âmes* et *Le No man's land show* du chorégraphe québécois Dave St-Pierre. Il danse également pour le Grouped'ArtGravelArtGroup. Bien connu du public montréalais, il a joué dans plus d'une douzaine de productions théâtrales auprès, entre autres, des metteurs en scène Claude Poissant, Alice Ronfard, Serge Denoncourt et Lorraine Pintal. On a pu le voir à l'écran dans *Les Signes vitaux* de Sophie Deraspe, *La Capture* de Carole Laure et *C.R.A.Z.Y.* de Jean-Marc Vallée.

KIM DE JONG

Kimberley a amorcé sa formation à Vancouver, au Arts Umbrella, où elle a appris qu'au-delà du travail de studio, la danse pouvait être une voie d'exploration individuelle. Elle a déménagé au Québec pour étudier à l'École supérieure de ballet contemporain de Montréal. De 2004 à 2006, elle a

danse pour Itzik Galili aux Pays-Bas avant de revenir ici pour se joindre à la Compagnie Marie Chouinard. D'abord interprète au sein de la compagnie, elle en enseigne maintenant le répertoire et agit à titre de répétitrice. Elle présentera sa première création intitulée *Cycle*, avec le danseur Nathan Yaffe, dans le cadre de la série Danse buissonnière 2012, au Monument-National en décembre prochain.

BRIANNA LOMBARDO

Originale de Toronto, c'est à un tout jeune âge que Brianna Lombardo est initiée à la danse. Après une formation à la School of Toronto Dance Theatre, elle obtient une bourse Chalmers pour se perfectionner à Vienne, au Festival ImPulsTanz, avec des artistes internationaux de divers horizons. Comme danseuse indépendante, elle travaille avec Matjash Mrozewski, Michael Trent et The Empty Collective, de même que chez Corps Secrets auprès d'Isabelle Van Grimde. Au cours de l'année 2004, elle prend part à la tournée de *Joe*, du chorégraphe Jean-Pierre Perreault, au Québec et en Europe, avant de se joindre à la compagnie O Vertigo. Tout en continuant à danser dans certains projets de Ginette Laurin, Brianna Lombardo renoue avec une carrière de danseuse indépendante en travaillant avec Jacques Poulin-Denis, pour le projet *Dors*, et avec Mélanie Demers dans *Junkyard / Paradise* ainsi que dans sa dernière création, *Goodbye*.

Grouped'ArtGravelArtGroup

DANSEURS (suite)

FRÉDÉRIC TAVERNINI

Frédéric Tavernini a été formé à l'École de Danse de l'Opéra de Paris et a obtenu un Diplôme d'État en danse classique et contemporaine. Il a travaillé avec le Ballet National de Nancy et de Lorraine, puis a été soliste pour le Béjart Ballet Lausanne, le Ballet de l'Opéra de Lyon, les Grands Ballets Canadiens de Montréal et pour le Ballet National de Marseille. Il a collaboré avec de nombreux chorégraphes reconnus, notamment Jiri Kylián, Angelin Preljocaj, William Forsythe, Maurice Béjart, Mats Ek, Ohad Naharin, Tero Saarinen, Carolyn Carlson, Meryl Tankard, Nacho Duato, Hervé Robe, Trisha Brown et Maguy Marin. Au Québec, on a pu le voir, entre autres, dans les pièces de Dave-St-Pierre, Danièle Desnoyers, Lynda Gaudreau et Virginie Brunelle. En plus de ces collaborations, il a signé quelques chorégraphies dont *Le Tétratome*, pièce inscrite au programme de Tangente en janvier 2013. Notons également qu'il prépare un nouveau duo avec Louise Lecavalier qui sera présenté en première à Düsseldorf en décembre prochain.

JAMIE WRIGHT

Originaire du Nouveau-Brunswick, Jamie Wright est diplômée du département de danse de l'Université York. En 1999, elle s'établit à Montréal où elle travaille sur plusieurs projets à titre d'interprète, de professeure et de conseillère artistique. Pendant plus de 7 années, elle est associée à la Compagnie Flak que dirige José Navas. Elle danse également dans *Étude n° 3 pour cordes et poulies* de Ginette Laurin et dans *S'envoler* d'Estelle Claretton.

MUSICIENS

STÉPHANE BOUCHER

Stéphane Boucher détient un baccalauréat en interprétation de l'Université McGill. Musicien prolifique, il a composé pour le théâtre, le cinéma, la télévision et la danse. Tout récemment, il a collaboré à la création de *Cirkopolis*, dernier spectacle du Cirque Éloize, en plus de signer la musique du nouveau spectacle de Dave St-Pierre présenté depuis l'été 2012 en Europe. Il collabore au Grouped'ArtGravelArtGroup depuis *Gravel Works*.

PHILIPPE BRAULT

Musicien, arrangeur, réalisateur et concepteur sonore, Philippe Brault se partage entre la scène et le studio d'enregistrement. Depuis 2004, il est le directeur musical, arrangeur et bassiste de Pierre Lapointe. Comme compositeur, on a entendu sa musique dans quelques séries documentaires de

Canal Vie et de TV5. Il a de plus composé la musique de nombreuses pièces de théâtre et multiplié les collaborations avec des metteurs en scène d'ici, notamment Olivier Kemeid, Geoffrey Gaguère, Marie-Josée Bastien et Claude Poissant.

COLLABORATEURS

IVANA MILICEVIC – Assistante à la création

Interprète, répétitrice et enseignante, Ivana Milicevic amorce sa carrière en dansant pour Emmanuel Jouthe et Rolline Laporte avec qui elle explore divers projets aux contours éclatés. Elle est de la distribution de *Jeux de fous* de Paul-André Fortier présenté au Canada et en Europe. Depuis 1998, elle a été interprète dans de nombreuses pièces de Daniel Léveillé, dont *Amour, acides et noix*, *La Pudeur des icebergs* et *Crépuscule des océans*. Elle collabore depuis quelques années au Grouped'ArtGravelArtGroup.

ANNE LE BEAU – Répétitrice

Après une formation aux Grands Ballets Canadiens de Montréal, Anne Le Beau s'initie à la danse contemporaine et poursuit ses études aux Ateliers de danse moderne de Montréal (LADMMI). Diplômée en 1987, elle danse depuis plus de 20 ans pour plusieurs compagnies et chorégraphes de réputation nationale et internationale comme Isabelle Van Grimde, Sylvain Émard, Danielle Desnoyers, Linda Gaudreau, Catherine Tardif, Paola de Vasconcelos, David Presseault, Mélanie Demers, Dominique Porte, Alain Francoeur, Manon Oligny, Martin Bélanger, José Navas, Louise Bédard et Dave Saint-Pierre. Anne Le Beau s'intéresse également au jeu d'acteur. Elle travaille avec la metteuse en scène Brigitte Haentjens et obtient un premier rôle à l'écran dans le film *Rechercher Victor Pellerin* de la cinéaste Sophie Deraspe. Parallèlement à sa carrière d'interprète, Anne Le Beau se consacre à l'enseignement. Elle donne des classes de maître à l'extérieur du pays en plus d'enseigner à l'École de danse contemporaine de Montréal de même qu'au département de danse de l'UQAM. En 2007, Anne Le Beau reçoit le prix Jacqueline-Lemieux, décerné par le Conseil des arts du Canada pour ses réalisations exceptionnelles en danse contemporaine.

ALEXANDRE PILON-GUAY – Concepteur lumière

Diplômé de l'Option-Théâtre du Collège Lionel-Groulx en 2003, il a travaillé pour le Cirque Éloize et les Grands Ballets Canadiens de Montréal. Ces dernières années, il a collaboré avec les chorégraphes Virginie Brunelle, Mélanie Demers, Frédérick Gravel, Antonija Livingstone, Lynda Gaudreau, Pierre-Paul Savoie et Dave St-Pierre. Au théâtre, il a participé à l'adaptation du *Grand cahier* mis en scène par Catherine Vidal. Il a aussi travaillé avec Emmanuel Schwartz, Alice Ronfard et Jérémie Niel dans le cadre du spectacle *Chroniques*.

Gaëtan Viau :

Interprète d'origine française, il est formé au CNSMD de Paris. Il dansera ensuite au Centre Chorégraphique National de Nantes aux côtés de Claude Brumachon et Benjamin Lamarche, avant de rejoindre le Cirque du soleil, puis de s'établir à Montréal. Il sera des pièces de Dave Saint Pierre et de Daniel Léveillé.

ANNEXE C : MÉTHODOLOGIE

Annexe C. 1 : Grille d'observation

LE "LA", LA MATIÈRE		1 ^{re} MISE À DISTANCE	2 ^{re} MISE À DISTANCE
ELEMENTS.	MISE EN PRÉSENCE D'ELEMENTS.	CIRCULATIONS ET COLLABORATIONS.	ET LE DISCIPLINAIRE... (ETAT DES LIEUX AU SEIN DU PROCESSUS)
<ul style="list-style-type: none"> Le « là » corporel. <i>Réel (présent) ou virtuel (absent)</i> -qui ? -âge -sexe -nombre -animés ou non -caractère, rôle, personnages... Le Sonore. <i>musiques, voix, paroles, bruits, souffles...</i> L'accessoire. <i>objets, vêtements, accessoires, mobilier, instruments, décor, lumière, autres...</i> Actions. <i>Types d'actions</i> -déplacement -transport -mouvement -parole -immobilité / inaction etc... = qui / quoi / comment. 	<ul style="list-style-type: none"> Relations entre les éléments. Actions. <i>du chorégraphe, des interprètes (solo, duo, trio, etc...), de collaborateurs éventuels.</i> Le faire, le poindre, l'action. Discours. <i>domaines de verbalisation conceptuel, imaginaire, du vécu</i> -émotionnel -sensoriel -aperception -action. Commandes, consignes, demandes, réactions, échanges, autres... Conjugaison des éléments + <i>superposition, juxtaposition, etc...</i> Temporalités. <i>accents, focus, climax</i> temps propre à chaque sujet de l'étude 	<ul style="list-style-type: none"> Mise en présence de l'Action et du discours. <i>Conscience, cohérence, omissions.</i> <i>Tons.</i> <i>Couleur, caractère.</i> <i>Inter-influences.</i> <i>Relations</i> -<i>nature, rythme</i> Procédés (concernant la mise en présence d'éléments). <i>répétition, opposition, métaphore, euphémisme, métonymie, altération, narration, abstraction, etc...</i> Relations et interrelations (privilégiées). <i>personnes, éléments, actions, etc...</i> L'entre et l'avec. « Ce qui est retenu » (pour l'œuvre à venir) <i>choix formels, esthétiques, politiques, sociaux, sens, représentationnels, interrelationnels etc...</i> 	<ul style="list-style-type: none"> Le « là » disciplinaire de départ. Identité -Formation, apprentissages, rituels, égo disciplinaire, lois, recettes, préjugés etc... Nature -quelle(s) discipline(s) Influence -Nature, force, couleur Relation au disciplinaire -Assumée ? Reniée ? Consciente ? etc... Mise en relation du disciplinaire -où ? quelles sphères ? quels biais ? Le dépassement du disciplinaire. <i>Quand ? Comment ? Ce qui disparaît / s'évanouit, ce qui opère.</i> Seuil disciplinaire ? Mutation des modalités (ce qui se transforme) transfert de sensibilité / modalités de présence. Le non disciplinaire. L'indiscipliné ? L'indécidable. <i>non classable, non catégorisable.</i>

Annexe C. 2 : Tableau explicatifs des domaines de verbalisation du discours, d'après Pierre Vermersch (1994).

DOMAINES DE VERBALISATION

- **DESCRIPTIF** = vécu émotionnel
vécu sensoriel
vécu de l'action
- **CONCEPTUEL** : production d'abstraction
- **IMAGINAIRE** : symboles, imagination, fantasme

INFORMATIONS SATELLITES DE L'ACTION (Vermersch, 1994, p. 45)
au sein du domaine de verbalisation du vécu de l'action

lien action – représentation de l'action



	CONTEXTE circonstances environnement	
DÉCLARATIFS savoirs théoriques savoirs procéduraux consignes	PROCÉDURAL savoirs pratiques déroulement des actions	INTENTIONNEL but finalité motif
	JUGEMENT évaluation subjective opinions et commentaires croyances	



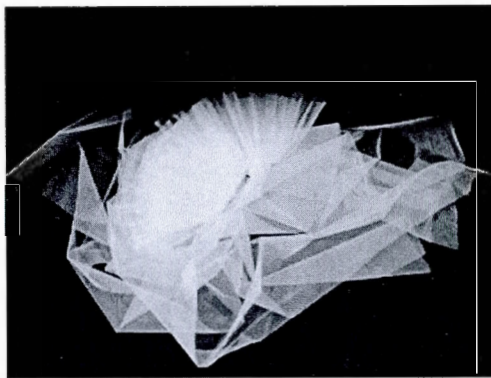
sujet

ANNEXE D : ENTRE AUTRES

Annexe D. 1 : Programme *Entre autres*.

Le Département Danse de l'UQAM présente

Entre autres



Par Marie Mougelle
En collaboration avec Ingrid Florin et Jules Labana

Samedi 11 mai à 17h
Pavillon de danse – Piscine Théâtre
840 Rue Cherrier

Laboratoire de création dans le cadre du
mémoire de recherche *Regard sur le faire
dans les pratiques chorégraphiques
interdisciplinaires*



Crédits et remerciements

Interprète et chercheuse : Marie Mougelle
Chorégraphie : Ingrid Florin et Marie Mougelle
Vidéos : Jules Labana
Son pour les vidéos : Paul Le Guyader
Éclairages : Ingrid Florin
Technique : Eliane Marie-Laure Cantin
Assistance technique : Zaccharia Hassoun
Chargé de projet : Alain Bolduc

Directrice de recherche : Andrée Martin

Jury : Danièle Desnoyers, Patrice Loubier, Andrée Martin

Je tiens à remercier tout d'abord Ingrid pour ton écoute et ton implication sans faille au sein de ce travail, mais aussi pour ton soutien ces dernières années, pour la richesse des partages. C'est si précieux...

Merci également à Jules, dont je sens la présence à mes côtés même s'il est loin, là bas... et dont la générosité dans ce travail m'a tant portée.

Merci à Eliane et Alain pour votre disponibilité et les passages à l'improviste toujours si souriants. Sans vous, ça aurait été compliqué...

Merci au Département de Danse et aux professeurs, aux collègues de maîtrise, ainsi qu'aux membres du jury.

Un grand merci à Andrée : ta présence a été source de réflexion et d'apaisement, d'inspiration aussi.

Enfin, merci à Zacc, Seb, Paul, Fred et Jean, Sarah, Manon O, Marie B, Xavier, mes deux triplés, et la gang du 2236 élargie.

À Christian

Entre autres
Laboratoire de création

Au sein de mon projet de maîtrise *Regard sur le faire dans les pratiques chorégraphiques interdisciplinaires* s'est rapidement imposé le désir d'expérimenter, dans la pratique, les circulations et les dynamiques qui traversent une création interdisciplinaire, et collaborent en son sein. Collaborer donc, s'ouvrir à d'autres regards, écrire à plusieurs têtes et plusieurs médiums, pour expérimenter dans la pratique les trajets et les rencontres induites par l'interdisciplinarité.

Le défi sous-jacent à cette "mise en pratique" est de mettre en valeur les rapports de complémentarité entre discipline et interdisciplinarité. A travers un dispositif, on tente de donner à vivre l'expérience de la circulation entre les matières, les faire, les corps, mais aussi entre les regards et les mémoires. Faire écho, questionner, faire jouer ensemble les identitaires.

Cette expérimentation prend la forme d'un *work in progress*, où l'on travaille sur mon historicité d'interprète : sur le souvenir, avec ses présences, ses traces et ses absences, et sur les devenirs et les multiplicités de ce corps qui a dansé et danse. Ainsi, on cherche à définir ma danse, mes danses, en revisitant le foyer disciplinaire, où l'identitaire à la fois se compose et se repose, pour pouvoir ensuite exposer la danse aux regards, l'exporter dans la prise de risque et la transformation, voire l'expatrier vers d'autres pratiques. Les réalisations vidéo jouent ainsi avec le corps et posent leurs empreintes : l'image comme double(s), ~~re-~~naissance, voire ~~re-~~naissance. On s'attache à investir et à mettre en lumière l'autre, entre les choses (entre identitaires, apprentissages, médiums, etc.), à créer une sorte de lieu-lien pour le travailler en corps et hors corps, agir sur la matière dansante, la pétrir, l'altérer.



Marie Mougeolle

Formée en ballet auprès de Christian Bernard, puis professeure de danse classique, elle a étudié l'histoire de l'art à l'université Rennes 2 avant d'entreprendre sa maîtrise à l'UQAM en 2010. Son intérêt pour les arts visuels la pousse à investir d'autres pratiques, dont la recherche théorique fait partie, en tant que démarche de création.



Ingrid Florin

Chorégraphe et vidéaste française, Ingrid a reçu une formation pluridisciplinaire en France. Après avoir dansé pour Claude Brumachon (CCN de Nantes) et une dizaine de compagnies en Europe, elle agit en tant que chorégraphe

indépendante, créant sa compagnie F521.i en 2008. Elle est amenée à travailler à l'Université de danse de Shanghai, l'Institut des arts chinois de Pékin, le CNSMDP de Lyon, puis en résidence à l'île de la Réunion, à New York, au Manhattan Movement and Arts Center. Elle est également responsable pédagogique pour le Jeune Ballet Européen et l'Académie Internationale de la Danse à Paris.



Jules Labana

Après une formation à l'École Internationale de Création Audiovisuelle et de Réalisation de Paris, Jules est réalisateur et monteur pour différentes entreprises

de production françaises. Également musicien, ses deux médiums de prédilection sont intimement liés au sein de sa démarche. Il collabore aux projets de nombreux artistes, plasticiens, stylistes ou musiciens, apportant son regard singulier et sensible aux démarches de ses collaborateurs.

Annexe D. 2 : Captation vidéo de *Entre autres* et vidéos réalisées par Jules Lahana.

Voir DVD.

- 1) Captation vidéo de *Entre autres*
- 2) *Antre autres (Ponts)*
- 3) *Entre autres (Ombres)*

ANNEXE E : NOTICES BIOGRAPHIQUES DES PERSONNES INTERVIEWÉES.

Annexe E.1 : Notice biographique de Nicolas Cantin

Formé au Conservatoire d'Art Dramatique d'Avignon, NICOLAS CANTIN a longtemps fréquenté l'improvisation comme outil de performance. Son amour du jeu s'est essentiellement nourri au contact de Mario Gonzales, Philippe Hottier et Tapa Sudana. Il a joué dans plusieurs productions théâtrales en Europe.

Aujourd'hui, il consacre une partie de son temps à l'enseignement et collabore notamment avec l'École Nationale de Cirque de Montréal et l'Ecole Nationale de Théâtre du Canada. Flirtant avec différents médiums artistiques, il amène depuis quelques années, son corps sur les sentiers de la danse en s'investissant en tant qu'interprète et « chorégraphe » à différents projets de créations. Il fréquente les univers de Christiane Bourget, de Julie Favreau et de Stéphane Gladyszewski. Récemment, il performe dans *Tout se pète la gueule*, chérie de Frederick Gravel.

Artiste hybride, il bricole deux objets chorégraphiques en solo (*Glass house* ; *Falaise*) avant de se lancer dans l'aventure de *Grand Singe* qu'il présente à Tangente en 2009. Il crée également à la Tohu, *Honolulu punch*, une pièce de cirque pour sept interprètes. En 2011, il signe la chorégraphie de *Belle manière*, joué en première à Tangente le 3 mars 2011 et reprise au Théâtre de Quat'sous fin mai dans le cadre du OFFTA 2011, ainsi que la mise en scène de *Patinoire*, la nouvelle création des 7 doigts de la main, un solo pour Patrick Léonard présenté en avril 2011 au Théâtre La Chapelle et reprise à l'occasion de la deuxième édition du festival Montréal complètement cirque en juillet 2011.

Source : <http://www.danielleveilledanse.org/pages/nicolas-cantin>

Annexe E. 2 : Notice biographique de David Gauchard

Formation

- Ecole Régionale d'Acteurs de Cannes.
- Académie théâtrale de l'Union, à Limoges.

Comédien

- avec Fadhel Jaïbi (Familia Productions) dans Grand ménage de Fadhel Jaïbi.
- Philippe Labonne (Théâtre en diagonale) dans George Dandin de Molière, et La cerisaie d'Anton Tchekhov.
- Filip Forgeau (Cie du désordre) dans Roulette russe d'après Platonov d'Anton Tchekhov.

Comédien/marionnettiste

- avec Emilie Valantin (Théâtre du Fust) dans Castelets en jardins, et L'homme mauvais.

Assistant à la mise en scène

- de Silviu Purcarete pour Le songe d'une nuit d'été de Shakespeare, pour Les Mille et une nuits et pour Les Métamorphoses d'Ovide
- de Mladen Materic pour Evénements créé à l'Académie théâtrale de l'Union.

1999, création de L'unijambiste.

Mises en scène de [...]

- Le petit Shakespeare illustré (2003).
- Hamlet de William Shakespeare (2003).
- Vodka de David Gauchard (2005).
- Hamlet / thème & variations, théâtre-concert (2005).
- Des couteaux dans les poules de David Harrower (2007 & 2013)
- Bashir Lazhar d'Evelyne de la Chenelière (commande de La Compagnie)
- Les Pousse-Pions de Marion Aubert (atelier)
- Hedda Gabler d'Ibsen (2009 - coproduction avec le Théâtre National de Tunis. Spectacle en langue arabe)
- Le cas Kriovna de MC Le Hûu (2009 - festival Jamais Lu à Montréal)
- Richard III de Shakespeare (2009)
- Herem d'André Markowicz (2010)
- Lol_ita (2011 - festival Jamais Lu à Montréal)
- Le songe d'une nuit d'été de Shakespeare (2012)
- Please Kill Me I & II de Legs McNeil & Gillian McCain (2011 & 2012)
- Taeksis de et avec Sung Yong Kim (2012 - danse)
- 7 de Pépito Matéo

Source : <http://www.unijambiste.com/unijambiste/spip.php?rubrique21>

Annexe E. 3 : Notice biographique de Joseph Lefèvre

Joseph Lefèvre vit et travaille à Montréal. Artiste en nouveaux médias, il détient une maîtrise en arts visuels (art et ordinateur) et une maîtrise en communications (production multimédia) de l'Université du Québec à Montréal. Sa démarche s'articule autour de la réalisation d'oeuvres numériques et interactives. Parmi ses projets on peut citer Le Café de l'abattoir, Siggraph 1992, Il pleut sur le temple, Images du futur 1987, Traces et contrastes, symposium ISEA Montréal 1995, L'Espace du Chamane, prix special du jury Prix Möbius des multimédia Québec-Canada 2000 ainsi que Au bord du fleuve /On the Riverside, cyberart festival de Bilbao, Netart 2004, Sao Paulo, 2e rencontres internationales d'art contemporain de Chizé, 2004, Au bord du fleuve/On the Riverside, SAT[Art&D], 2006. Joseph Lefèvre est directeur du programme de résidences à la Société des arts technologiques (SAT) où il travaille depuis sa fondation en 1995 et coordonne les activités SAT[MixSessions] et la Fabrique Numérique.

Source : <http://sat.qc.ca/fr/nouvelles/joseph-lefevre>

Annexe E. 4 : Notice biographique de Manon Oigny

"La danse devient intéressante à partir du moment où elle nous échappe."

Manon Oigny, directrice artistique.

Bachelière en danse de l'Université du Québec à Montréal et active comme chorégraphe depuis 1992, Manon Oigny fonde en 1999 la Compagnie Manon fait de la danse au sein de laquelle elle œuvre en tant que chorégraphe, directrice artistique et productrice.

Depuis 1993, Manon Oigny a créé et produit une vingtaine d'œuvres chorégraphiques inspirées par des médiums tels que le cinéma, la vidéo, la littérature et la photographie, et a établi plusieurs collaborations artistiques, tant ici qu'à l'étranger.

Manon Oigny travaille des concepts actuels en faisant naître des propositions chorégraphiques, toujours dans le souci d'obtenir une forme scénique allant au-delà d'une expérience purement esthétique. Cette chorégraphe aime la nature humaine. S'inspirant de la fragilité et de la complexité des êtres, elle aime se pencher sur la confrontation, l'épreuve, le doute et la quête.

[...]

En favorisant l'exploration de nouvelles formes scéniques, la compagnie Manon fait de la danse encourage la continuelle poursuite de démarches créatrices. Ses projets chorégraphiques font naître un regard critique sur le médium chorégraphique et les caractéristiques qui lui sont attribuées.

D'un projet à l'autre, les opportunités de diffusion et les collaborations artistiques se sont élargies et le mandat de Manon fait de la danse s'est "transdisciplinarisé", même si la danse demeure le cœur et le moteur de tous ses projets.

Au fil des ans, la compagnie Manon fait de la danse a été financièrement supportée par le Conseil des arts du Canada, le Conseil des Arts et des Lettres du Québec, le Conseil des Arts de la Ville de Montréal, la Direction des Affaires Culturelles, les Relations internationales de la Ville de Paris, la Ville de Paris, le Consulat général de France, le Centre Culturel Canadien et la Cité internationale des Arts à Paris et les Pépinières Européennes.

Depuis juin 2010, Manon Oigny occupe un poste de professeure invitée au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal.

Source : <http://www.manonfaitdeladanse.com/fr/manon-oligny.htm>

BIBLIOGRAPHIE

- Andrieu, B. (2010). Quel vécu corporel pour le cerveau propre. *Revue philosophique de Louvain*, 3, 1-18.
- Anonyme. (2013). Entretien personnel inédit. Université du Québec à Montréal, le 5 mars.
- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard.
- Ardenne, P. (2001). *L'image corps*. Paris : Éditions du regard.
- Bernard, M. (2001a). *De la création chorégraphique*. Paris, Centre National de la Danse.
- Bernard, M. (2001b). L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité. *Protée*, 29(2), 7-24.
- Bernard, M. (2002). De la corporéité fictionnaire. *Revue internationale de philosophie*, 4(222), 532-534.
- Beaulieu, M. (2011). Notes de cours : DAN 8001, Séminaire d'initiation à la recherche, hiver 2011. Montréal : UQAM.
- Bienaise, J. (2008). *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine : expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce The Shallow end*. (mémoire de maîtrise inédit). UQAM, Montréal.
- Bourges, G. (2012, mars). *Danse et interdisciplinarité*. [table ronde]. Conférence présentée à la tribune 840 n°16 du département de danse de l'UQAM, Montréal.
- Bourriaud, N. (2001). Les espaces temps de l'échange. Dans *Esthétique relationnelle* (p. 43-50). Dijon : Presses du Réel.
- Boutin, G. (2008). *L'entretien de recherche qualitatif*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Bruneau, M., Villeneuve, A. (2007). *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

- Cantin, N. (2013). Entretien personnel inédit. Université du Québec à Montréal, le 27 février.
- Charmatz, B et Launay, I. (2002). *Entretenir : à propos de la danse contemporaine*. Paris : Centre National de la Danse et les Presses du Réel.
- Chartrand, P. (2011, septembre). *Vers une "nouvelle ethnographie" de la danse ?* [table ronde]. Conférence présentée à la Tribune 840 n°12 du département danse de l'UQAM, Montréal.
- Deleuze, G. Guattari, F. (1976). *Rhizome*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie : Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1987). Entretien avec Claire Parnet. Dans *L'époque, la mode, la morale, la passion* (p. 479-480). Paris : Centre Georges Pompidou.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Derouin, R. (2005, 28 mai). Lettre aux artistes et intellectuels de la jeune génération : gagner sa vie ici, prendre sa place ici. *Le devoir*. Consulté à l'adresse www.levoir.com.
- Deslauriers, J.-P. (1991). L'observation participante. Dans *Recherche qualitative : guide pratique* (p. 46-58). Montréal : McGraw-Hill.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre : corps, parole, souffle, image*. Paris : Éditions de Minuit.
- Eco, Umberto. (1994). *Les limites de l'interprétation*. Paris : Le Livre de Poche.
- Espitallier, J.-M. (2006). *Caisse à outils : un panorama de la poésie française d'aujourd'hui*. Paris : Pocket.
- Fabre, J. (2013, 5 mars). Entretien avec Jan Fabre, autour de ses gisants. *Inferno*. Consulté à l'adresse www.inferno-magazine.com.
- Faure, S. (2000). *Apprendre par corps*. Paris : La Dispute.
- Febvre, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Chiron.

- Fernandez, L. (2008). Éloge de l'interdisciplinaire : Du théâtral (ou non) dans le solo chorégraphique contemporain. Dans M.-C. Lesage (dir.), *Théâtre et interdisciplinarité* (p. 76-84). Paris : Presses Sorbonne nouvelle.
- Fontaine, G. (2004). Moment 3 : La danse en ses moments. Dans *Les danses du temps : recherches sur la notion de temps en danse contemporaine* (p. 46-63). Paris : L'Harmattan.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard.
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours : leçon inaugurale au collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris, Gallimard.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1990). *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* (3e éd.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1966).
- Frétard, D. (2004). *Danse contemporaine : danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoire*. Paris : Cercle d'art
- Frimat, F. (2010). *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? Politiques de l'hybride*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Frimat, F. (2012, octobre). *L'hybride, concept ressource?* Conférence présentée au colloque "La Danse dans les arts vivants : pratiques, figures, discours", Lyon.
- Gauchard, D. (2013). Entretien personnel inédit. Université du Québec à Montréal, le 18 janvier.
- Gosselin, P., Laurier, D. (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratiques artistiques*. Montréal : Guérin
- Gosselin, P. et Le Coguiet, E. (2009). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'université du Québec.
- Gravel, F. (2013). Entretien personnel inédit. Université du Québec à Montréal, le 23 janvier.
- Gros, F. (1996). *Michel Foucault*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Guillemette, F. (2006). L'approche de la Grounded Theory ; pour innover ?. *Recherches qualitatives* 26(1), 32-50.

- Harbonnier-Topin, N. (2009). *Autour de la proposition dansée : regard sur les interactions professeur-élève dans la classe technique de danse contemporaine. (thèse de doctorat inédite)*. Conservatoire National des Arts et Métiers, Paris.
- Hébert, C., Perelli-Contos, I. (dir.). (1997). *Théâtre, multidisciplinarité, multiculturalisme*. Québec : Nuit blanche éditeur.
- Herbin, R. (2012). *Entre corps, concept et image : ce que la danse fait aux arts de la marionnette contemporaine*. Colloque "La Danse dans les arts vivants", Lyon.
- Huesca, R. (2010). *L'écriture du spectacle (vivant)*. Strasbourg : Le portique.
- Hughes, L., Lafortune, M. J. (dir.). (2001). *Penser l'indiscipline : recherches interdisciplinaires en art contemporain*. Montréal : Optica.
- Jauss, H.- R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- Jeudy, H. P. (1998). *Le corps comme objet d'art*. Paris : A. Colin.
- Lalonde, C. (2012, 6 octobre). Mues et remuements chez Benoît Lachambre. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse www.levoir.com.
- Laplatine, F. & Nouss, A. (2001). *Métissages de Arcimboldo à Zombi*. Paris : J.-J. Pauvert.
- Laplatine, F. (2010). *L'enquête et ses méthodes : la description ethnographique*. Paris : Armand Colin.
- Laramée, G. (dir.). (2010). *L'espace traversé, réflexions sur les pratiques interdisciplinaires en art*. Trois Rivières : Editions d'art le Sabord.
- Launay, I. (2001). Le don du geste. *Protée* 2(29), 85-96.
- Leao, M. (2003). *La présence totale au mouvement*. Paris : Éditions Point d'appui.
- Lefèbvre, J. (2013). Entretien personnel inédit. Université du Québec à Montréal, le 13 février.
- Lemée-Gonçalves, C. (2007). En creux et en plein : silence, parole et réinscription dans l'après Shoah/Khurbn. *L'autre, Cliniques, cultures et sociétés* 8(1), 27-43.
- Lesage, M.-C. (2008). L'interartistique : une dynamique de la complexité. Dans M.-C. Lesage (dir.), *Théâtre et interdisciplinarité* (p. 11-26). Paris : Presses Sorbonne nouvelle.

- Loubier, P. (2012, mars). *Danse et interdisciplinarité*. [table ronde]. Conférence présentée à la tribune 840 n°16 du département de danse de l'UQAM, Montréal.
- Louppe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.
- Martin, A. (1996). *Pour une mise en scène chorégraphique de l'image* (thèse de doctorat inédite). Université Paris I Sorbonne, Paris.
- Martin, A. (2010). Notes de cours : DAN 7450, Analyse et critique de la représentation chorégraphique, automne 2010. Montréal : UQAM.
- Mayen, G. (2004). Déroutes : la non non-danse de présences en marche. *Rue Descartes* 2(44), 116-120.
- Mazo-Rothenbüler, M. (2012, 25 avril). Danscutons avec Frédérick Gavel : pré-papier. *Danscussions*. Consulté à l'adresse www.danscussions.com.
- Molinet, E. (2006). L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques. *Le Portique* [En ligne], Varia mis en ligne le 22 décembre 2006. Consulté à l'adresse <http://leportique.revues.org/>
- Morin, E. (2003). Sur l'interdisciplinarité. *L'Autre Forum* 7(3), 5-10.
- Morin, E. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil.
- Mougeolle, M. (2012, mars). *Danse et interdisciplinarité*. [table ronde]. Conférence présentée à la tribune 840 n°16 du département de danse de l'UQAM, Montréal.
- Mougeolle, M. (2012, juin). *Quand l'altérité artistique collabore avec la danse*. Conférence présentée au colloque de la Société Canadienne des Études en danse, Montréal.
- Mougeolle, M. (2012, octobre). *Le discours disciplinaire ou la pensée "claustrophobe"*. Conférence présentée au colloque "La danse dans les arts vivants : pratiques, figures, discours", Lyon.
- Nancy, J.-L. (2000). Les arts se font les uns contre les autres. Dans B. Bloch (dir.), *Art, regard, écoute : la perception à l'œuvre*. Vincennes : Presses universitaires de Vincennes.
- Nancy, J.-L. (2001). La séparation de la danse. Dans C. Pontbriand (dir.), *Danse : langage propre et métissage culturel* (p. 199-203). Québec : Éditions Parachute.
- Nancy, J.-L. (2011). *Partir – le départ*. Montrouge : Bayard.
- Nasio, J. D. (2007). *Mon corps et ses images*. Paris : Editions Payot.

- Newell, P. (2003). Credit : who takes it ? Defining the dancer's role. *The Dance Current*, 6(5), 18-21.
- Nouss, A. (2002). Métissage, transculture et singularité. Dans P. Ouellet (dir.), *Politique de la parole : singularité et communauté* (p. 99-112). Montréal : Trait d'union.
- Nouss, A. (2005). *Plaidoyer pour un monde métis*. Paris : Editions Textuel.
- Offerlé, M. et Rouso, H. (2008). Introduction : Le goût de l'indiscipline et de la curiosité. Dans *La fabrique interdisciplinaire, histoire et science politique* (p. 11-21). Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Oligny, M. (2013). Entretien personnel inédit. Université du Québec à Montréal, le 20 février.
- Ouellet, P. (2007). Le principe d'altérité. Dans S. Harel, P. Ouellet (dir.), *Quel autre : l'altérité en question* (p. 7-43). Montréal : VLB éditeur.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique* 23, 147-181.
- Palmade, G. (1977). *Interdisciplinarité et idéologies*. Paris : Éditions Anthropos.
- Pape, V. (2010). Ré-mi-niscences et ré-viviscences : musiques intemporelles de la biologie du vivant. Dans Aïn, J (dir.), *Réminiscences, entre mémoire et oubli* (p. 155-168). Toulouse : Éres.
- Passeron, R. (1996). *La naissance d'Icare : éléments de poétique générale*. Valenciennes : ae2cg Éditions.
- Pavis, P. (2001). Les études théâtrales et l'interdisciplinarité. *L'annuaire théâtral* 29, 13-27.
- Perret, C. (2001). *Les porteurs d'ombre, Mimésis et modernité*. Paris : Belin.
- Popelard, D. (2007). Sur l'altérité disciplinaire. Dans S. Harel, P. Ouellet (dir.), *Quel autre : l'altérité en question* (p. 283-294). Montréal : VLB éditeur.
- Portella, E. (1992). *Entre savoirs, l'interdisciplinarité en actes: enjeux, obstacles, résultats*. Toulouse : Eres.
- Pouillaude, F. (2004). Scène et contemporanéité. *Rue Descartes*, 2(44), 8-20.

- Pouillaude, F. (2009a). *Oeuvre, expérience, pratique : le chorégraphique à la limite*. Dans E. Escoubas (dir.) *Ce qui fait la danse : de la plasticité à la performance* (p. 27-33). Bruxelles : La part de l'oeil.
- Pouillaude, F. (2009b). *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris : J. Vrin.
- Poupart, J. (dir.). (1997). *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Montréal : G. Morin.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- Rege Colet, N. (1993). *Pluridisciplinarité, interdisciplinarité, transdisciplinarité : quelles perspectives en éducation ?*. Genève : Université de Genève.
- Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit III : Le temps raconté*. Paris : Seuil.
- Rolnik, S. (2005). *Regard aveugle*. Entretien avec Hubert Godard. Dans L. Clark, *De l'œuvre à l'événement, Nous le moule, A vous de donner le souffle* (p. 73-78). Nantes : Musée des Beaux Arts.
- Rousier, C. (dir.). (2002). *La danse en solo : une figure singulière de la modernité*. Paris : Centre National de la danse.
- Roux, C. (2007). *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français, 1993-2003*. Paris : l'Harmattan.
- Saint-Gelais, T. (dir.) (2008). *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*. Montréal : Éditions Esse.
- Sibony, D. (1995). *Le corps et sa danse*. Paris : Éditions du Seuil.
- Sibony, D. (2005). *Création : essai sur l'art contemporain*. Paris : Éditions du Seuil.
- Tavernini, F. (2013). Entretien personnel inédit. Université du Québec à Montréal, le 4 mars.
- Thézé, A. (2005). *Le corps à l'écran : la mutation de l'image du corps par l'art écranique*. Lachine : Éditions de la Pleine Lune.
- Vermersch, P. (1994). *L'entretien d'explicitation*. Paris : ESF.
- Vuillemin, J.- C. (2012). *Réflexions sur l'épistémè foucaldienne*. *Cahiers philosophiques* 3(130), 39-50.